

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

LIKOVNI PRAVCI U UMJETNOSTI 19. STOLJEĆA: PRIJEDLOG
PROJEKTNE NASTAVE IZ SREDNJOŠKOLSKOG PREDMETA
LIKOVNA UMJETNOST

Adela Ečimović

Mentorica: dr. sc. Josipa Alviž, viša asistentica
Komentor: dr. sc. Dragan Damjanović, izvanredni profesor

ZAGREB, 2018

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

LIKOVNI PRAVCI U UMJETNOSTI 19. STOLJEĆA: PRIJEDLOG PROJEKTNE NASTAVE IZ SREDNJOŠKOLSKOG PREDMETA LIKOVNA UMJETNOST

19th century art movements: a proposal for
project-based learning in secondary school subject Visual Arts

Adela Ečimović

SAŽETAK

U okviru ovog diplomskog rada ponuđen je prijedlog srednjoškolske projektne nastave u središtu koje se nalazi učeničko istraživanje likovnih pravaca u umjetnosti 19. stoljeća. Predloženi projekt uključuje nekoliko faza – samostalno istraživanje učenika i učioničku nastavu, zatim terensku nastavu te u završnoj fazi predstavljanje projekta. Naglasak je na samostalnom učeničkom istraživanju odabranih tema u svrhu razvijanja različitih vještina baratanja informacijama i kritičkog mišljenja. Učenike se potiče na aktivno uključivanje i sudjelovanje u nastavnom procesu. Kao nastavna strategija odabrana je projektna nastava zbog mnoštva različitih nastavnih metoda koje unutar sebe obuhvaća, odgovarajući na taj način na sve potrebe suvremene nastave.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Rad sadrži: 232 stranice, 25 priloga. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: interdisciplinarnost, likovni pravci u umjetnosti 19. stoljeća, projektna nastava, srednjoškolski predmet *Likovna umjetnost*

Mentorica: dr. sc. Josipa Alviž, viša asistentica, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Komentor: dr. sc. Dragan Damjanović, izvanredni profesor

Ocjenjivači: dr. sc. Jasmina Nestić, docentica; dr. sc. Dragan Damjanović, izvanredni profesor; dr. sc. Josipa Alviž, viša asistentica

Datum prijave rada: siječanj 2016.

Datum predaje rada: _____

Datum obrane rada: _____

Ocjena: _____

Izjava o autentičnosti rada

Ja, Adela Ečimović, diplomantica na Nastavničkom smjeru diplomskog studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom Likovni pravci u umjetnosti 19. stoljeća: prijedlog projektne nastave iz srednjoškolskog predmeta Likovna umjetnost rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, 8.9.2018.

Vlastoručni potpis

Sadržaj

1. Uvod.....	5
2. O Interdisciplinarnosti i projektnoj nastavi kao strategiji učenja i poučavanja	6
3. Općenito o prijedlogu projektne nastave.....	8
3.1. Tema, ciljevi, interesna skupina i metode rada	8
3.2. Tijek projektne nastave.....	9
4. Prvi dio projekta: učionička nastava	10
4.1. Uvodno predavanje. Predstavljanje teme i projekta. Raspodjela zadataka.	10
4.2. Tehnološka i industrijska revolucija: novi umjetnički mediji i tehnike	11
4.3. Pariz kao umjetničko središte	23
4.4. Bijeg od modernog svijeta i akademizma I	33
4.5. Bijeg od modernog svijeta i akademizma II.....	44
4.6. Umjetnost kao društveni komentar.....	53
4.7. Položaj umjetnika u 19. stoljeću.....	62
4.8. Žena kao umjetnica i žena u umjetničkom djelu	71
5. Drugi dio projekta: terenska nastava.....	82
5.1. Hrvatski institut za povijest	82
5.2. Moderna galerija.....	92
6. Završni dio projekta: Predstavljanje i evaluacija projekta	103
7. Zaključak.....	105
8. Prilozi	107
8.1. Vremenik.....	107
8.2. Popis literature za učenička izlaganja.....	111
8.2.1. Tehnološka i industrijska revolucija: novi umjetnički mediji i tehnike.....	111
8.2.2. Pariz kao umjetnički centar.....	111
8.2.3. Bijeg od modernog svijeta i akademizma I.....	112
8.2.4. Bijeg od modernog svijeta i akademizma II	112
8.2.5. Umjetnost kao društveni komentar	113
8.2.6. Položaj umjetnika u 19. stoljeću	114
8.2.7. Žena umjetnica i žena u umjetničkom djelu	114
8.3. Radni materijali	116
8.3.1. Vježba 1	116
8.3.2. Vježba 2	120
8.3.3. Vježba 3	123
8.3.4. Vježba 4	126

8.3.5. Vježba 5	129
8.3.6. Vježba 6	132
8.3.7. Vježba 7	135
6.4. Radna knjižica za terensku nastavu	137
8.5. Prezentacije za učioničku nastavu	159
8.5.1. Prezentacija 1	159
8.5.2. Prezentacija 2	172
8.5.3. Prezentacija 3	180
8.5.4. Prezentacija 4	190
8.5.5. Prezentacija 5	201
8.5.6. Prezentacija 6	211
8.5.7. Prezentacija 7	221
8.6. Lista za procjenu individualnog rada.....	231
8.7. List za evaluaciju projekta.....	232
9. Sažetak/Summary.....	233
10. Literatura	234

1. Uvod

U okviru ovog diplomskog rada ponuđen je prijedlog srednjoškolske projektne nastave u središtu koje se nalazi učeničko istraživanje likovnih pravaca u umjetnosti 19. stoljeća. Učenici će biti usmjereni na istraživanja najvažnijih događaja, promjena i novina koje su obilježile 19. stoljeće te njihovog utjecaj na umjetnost, a uz to će sve teme koje ulaze u okvir ove projektne nastave sagledati iz današnje, suvremene pozicije te pokušati ukazati na to koliko su promjene nastale u 19. stoljeću oblikovale današnji svijet. U tom smislu projekt podrazumijeva interdisciplinarno sagledavanje kulturno-umjetničkih događanja i njihov utjecaj na popularnu kulturu i naše svakodnevno vizualno okruženje. Obzirom da je interdisciplinarni pristup iznimno važan za cjelovito razumijevanje odabrane projektne teme, učeničko istraživanje će zahvatiti i mnoga druga područja, uključujući povijest, književnost, sociologiju, razvoj znanosti i tehnologije itd. U sklopu rada obrađeno je nekoliko podtema, te se u samom pisanju nastojalo postići što veću ravnotežu između teorijskog i metodičkog dijela rada.

Likovni pravci u umjetnosti 19. stoljća su kao tema u važećem nastavnom programu i postojećim udžbenicima zastupljeni u velikoj mjeri te stoga ne možemo govoriti o programskim ili sadržajnim nedostacima, naročito uzevši u obzir nastavnu satnicu iz srednjoškolskog predmeta Likovna umjetnost. Stoga će naglasak u prijedlogu projekta biti stavljen na potrebu promjene pristupa gradivu. Iako se već godinama govori o važnosti uvođenja novih metoda učenja i poučavanja u nastavu, o njihovim prednostima i višestrukim benefitima spram tradicionalne, uniformirane nastave, one još nisu u dovoljnoj mjeri zaživjele u praksi. Ovaj diplomski rad temelji se na modelu projektne nastave, koja se pokazala vrlo uspješnom i višestruko korisnom jer je učinkovita za postizanje širokog spektra kompetencija, uz stjecanje činjeničnog znanja na koje su usmjerene tradicionalne metode. U ovom radu kao tema projektne nastave odabrani su likovni pravci u umjetnosti 19. stoljeća te na nju treba gledati kao na primjer suvremenog modela nastave u kojem su učenici maksimalno aktivirani, a koji se može primijentiti na gotovo sve teme u nastavi povijesti umjetnosti.

2. O Interdisciplinarnosti i projektnoj nastavi kao strategiji učenja i poučavanja

O potrebi osuvremenjivanja nastave, odnosno nastavnog procesa, piše se već dugi niz godina. No, potrebno je još mnogo truda da bi se moglo govoriti o većem napretku u praksi. Mnogi se nastavnici koriste samo tradicionalnim modelima nastave, pri čemu je naglasak stavljen na frontalnu nastavu, u kojoj glavnu ulogu ima nastavnik, a učenici su pasivni primatelji informacija. Unatoč mnogim kritikama, frontalna nastava će uvijek imati svoje mjesto u nastavi jer, kao i ostale metode, ima svoje prednosti – ekonomična je, nastavniku olakšava održavanje discipline u razredu, jednostavna je itd.¹ Problem nastaje kada se ta metoda koristi u prevelikoj mjeri jer se tada učenike stavlja u potpuno podređenu ulogu, dok se naglašava autoritativnost nastavnika, a sama nastava je suhoparna. Uz to se korištenjem samo jedne metode negira učnička individualnost jer različitim pojedincima odgovaraju različiti modeli nastave.² Sve navedeno može rezultirati velikim frustracijama kako kod učenika, tako i kod nastavnika te je stoga važno svaku metodu koristiti kada je prikladna i s mjerom.³

U današnjem je suvremenom svijetu od neizmjerne važnosti težiti kod učenika razvijati i druge kompetencije, a ne stavlјati naglasak samo na usvajanje činjeničnoga znanja. Jedan od glavnih ciljeva je i postizanje samostalnosti kod učenika, kako u učenju, tako i u pronalaženju relevantnih izvora informacija, njihovu odabiru te naposljetku korištenju informacija pri rješavanju problema i donošenju zaključaka.⁴ Uz to mnogi autori spominju i praktične, poduzetničke i socijalne vještine, razvijanje suradnje i tolerancije kod timskog rada te stvaranje pozitivne slike o sebi.⁵ Stoga suvremena nastava mora biti usmjerena na učenika, odnosno učenicima mora biti omogućena veća uloga u samom nastavnom procesu, od pasivnih slušača mora im se dozvoliti da postanu ne samo aktivni sudionici, već i nositelji nastavnog procesa, dok nastavnik preuzima ulogu suradnika, moderatora i organizatora. Kada im se omogući da razvijaju svoju kreativnost, da aktualiziraju svoje ideje i udovolje znatiželji, učenici na nastavu dolaze s mnogo više motivacije i spremnosti na rad, a samim time je i proces učenja uspješniji.

¹ Usp. Ewald Terhart. *Metode poučavanja i učenja. Uvod u probleme metodičke organizacije poučavanja i učenja*, Zagreb: Educa, 2001., str. 152.

² Usp. Isto, str. 148–152.

³ Usp. Wolfgang Mattes: *Nastavne metode: 75 kompaktnih pregleda za nastavnike i učenike*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2007., str. 42.

⁴ Usp. Milan Matijević, Diana Radovanović: *Nastava usmjerena na učenika: Prinosi razvoju metodika nastavnih predmeta u srednjim školama*. Zagreb: Školske novine, 2011., str. 55.

⁵ Usp. Isto, str. 159.

Takav je rezultat, doduše, nemoguće postići koristeći samo jednu nastavnu metodu i oblik rada. Kao što je ustvrdio Ewald Terhart, »pluralnost oblika učenja zahtijeva pluralnost metoda« osuđujući »metodičku monokulturu« koja prevladava u školama.⁶ Strategija koja je u tom kontekstu najobuhvatnija je projektna nastava, koja podrazumijeva veliki broj nastavnih metoda, pa i tradicionalne metode poput frontalne nastave. Specifičnost projektne nastave leži u završnom rezultatu, odnosno zajedničkom cilju koji si postavljaju učenici i nastavnik (plakat, izložba, publikacija itd.). U procesu postizanja tog cilja glavnu ulogu imaju učenici, a korištenje brojnih metoda projektnu nastavu čini vrlo otvorenim tipom nastave. Zbog mogućnosti korištenja mnogih metoda i prilagođavanja različitim učenicima te velikom udjelu praktičnog rada, ova se nastavna strategija pokazala najuspješnijim načinom učenja.⁷ Uz dokazane prednosti u vidu usvajanja gradiva, učenici stječu i mnoge druge vještine te razvijaju važne karakterne osobine poput odgovornosti, uvažavanja različitosti, tolerancije i samopouzdanja.⁸

⁶ Ewald Terhart, *Metode poučavanja i učenja*, 2001., str. 147.

⁷ Wolfgang Mattes, *Nastavne metode*, 2007., str. 108–110.

⁸ Usp. Isto, str. 117.

3. Općenito o prijedlogu projektne nastave

3.1. Tema, ciljevi, interesna skupina i metode rada

Osmišljavanjem projekta cilj je prikazati primjer promjene pristupa srednjoškolskom gradivu. Predložena tema – likovni pravci 19. stoljeća – se u ovom projektu sagledava iz novih, učenicima zanimljivijih kuteva. Projekt predviđa sudjelovanje između 20 i 30 učenika, a odnosi se u prvom redu na učenike trećeg i četvrtog razreda gimnazije. Učenici su o projektnoj nastavi, koja se odvija izvan termina redovne nastave, obaviješteni na redovnoj nastavi, ali je obavijest o njezinu održavanju postavljena i na mrežnu stranicu škole te na oglasnu ploču. Za sudjelovanje u projektnoj nastavi učenici se prijavljuju putem elektronske pošte ili osobno kod predmetnog nastavnika, a sve potrebne informacije o projektu, poput trajanja, ciljeva, zadataka itd., saznaju na uvodnom predavanju. Učenici su podijeljeni u grupe od troje do četvero učenika te tijekom sedam tjedana održavaju izlaganja temeljena na njihovim samostalnim istraživanjima. Izlaganja predviđaju izradu popratnih prezentacija te osmišljavanje radnih listića i metodičkih vježbi kojima će se u nastavni proces uključiti i drugi učenici koji su u tom trenutku u ulozi slušača. Na ovaj način se želi dati prijedlog projekta kojima će se maksimalno aktivirati učenici te osim stručnih kompetencija razviti i one generičke poput samostalnosti, odgovornosti i samopouzdanja. Komunikacija između nastavnice i učenika odvija se osobno, putem elektronske pošte te platforme *Google Drive*, na kojoj se razmjenjuju materijali.

Učenici svoj rad predstavljaju na razini škole postavljanjem izložbe s informativnim plakatima i kratkim prezentacijama, a kao zaključak projekta organiziran je i okrugli stol na kojem učenici razgovaraju o svojim zaključcima, dojmovima i zadovoljstvu s provedenim projektom te svim pozitivnim, ali i potencijalnim negativnim stranama.

Kod učenika se potiče samostalnost, počevši od pronalaženja relevantne literature, odnosno prikupljanja relevantnih informacija unutar preporučene literature u cilju razvijanja kritičkog mišljenja. Učenička kreativnost potiče se kroz slobodu pri osmišljavanju i izradi prezentacija. Osim toga učenici razvijaju i prezentacijske i komunikacijske vještine tijekom izlaganja pred razredom i prilikom predstavljanja projekta. Obzirom da će raditi većinom u grupama, učenici će razvijati društvene vještine poput suradnje, tolerancije, kolegijalnosti itd.

U projektnoj nastavi velik je naglasak stavljen na interdisciplinarnost, odnosno međuznanstvenost. To znači da se u sagledavanju neke teme »oslanja na više znanstvenih disciplina.«⁹ Ova je vrsta pristupa neophodna kako bi se ostvarila što cjelovitija slika neke teme

⁹ Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=27616> (pregledano: 25. srpnja 2017.)

jer se postavljeni problem tada sagledava iz više kuteva, odnosno iz perspektive različitih disciplina. U suprotnom učenici pojedine sadržaje ne mogu u potpunosti savladati i razumijeti. U sklopu ove su projektne nastave sve teme obrađene u interdisciplinarnom kontekstu pa su tako ostvarene korelacije između povijesti umjetnosti i povijesti, zemljopisa, sociologije, filozofije, književnosti, glazbene umjetnosti, psihologije, politike, kemije i drugih znanstvenih disciplina. U temi prvog tjedna, *Tehnološka i industrijska revolucija: novi umjetnički mediji i tehnike*, govori se o industrijskoj revoluciji, pa je korelacija s poviješću, tehničkim znanostima i sociologijom neizbježna. Osim toga, ostvarena je i korelacija s kemijom kada se radi o različitim pigmentima i elementima koji ih sačinjavaju, kao i njihovim svojstvima. U temi *Pariz kao umjetničko središte* naglasak je u prvom redu na korelaciji s poviješću i politikom kada se govori o uvjetima koji su doveli do uzdizanja Pariza kao umjetničkog središta. U temi *Bijeg od modernog svijeta i akademizma* ostvarene su, na primjer, korelacije sa zemljopisom kada je riječ o destinacijama u kojima su umjetnici pronašli bijeg od stvarnosti, ali i s ekologijom jer se govori i o reakcijama umjetnika na negativne učinke industrijalizacije na okoliš. Osim toga, korelira se i s psihologijom u vidu umjetničkog bavljenja snovima, strahovima i različitim stanjima svijesti. U temi *Umjetnost kao društveni komentar* najuočljivija je korelacija s književnosti, odnosno s romanima realizma koji su se također bavili propitivanjem i kritikom društva i društvenih normi. U posljednje dvije teme, *Položaj umjetnika u 19. stoljeću* i *Žena kao umjetnica i žena u umjetničkom djelu* naglasak je na korelaciji s poviješću i sociologijom jer se bavi pitanjima društvenih položaja umjetnika i umjetnosti u društvu te općenito položajem žena, feminizmom i položajem umjetnica. Tijekom terenske nastave ostvaruje se korelacija s poviješću, zemljopisom i politikom, kako bi učenici ostvarili što cjelovitiju sliku kompleksnog razdoblja u hrvatskoj povijesti i u potpunosti razumijeli povijesnoumjetnički kontekst u kojem su nastala znamenita djela nacionalne umjetnosti 19. stoljeća.

3.2. Tijek projektne nastave

Projektna nastava odvija se kroz dvanaest tjedana, od čega je deset tjedana predviđeno za učioničku, jedan tjedan za terensku nastavu, a jedan će se tjedan iskoristiti za predstavljanje projekta. Uvodno predavanje se održava tri tjedna prije prvog učeničkog izlaganja kako bi svi učenici, odnosno sve grupe učenika imale dovoljno vremena pripremiti se za izlaganje i pisanje seminarskog rada. Kroz sljedećih sedam tjedana učioničke nastave obrađuju se teme *Tehnološka i industrijska revolucija: novi umjetnički mediji i tehnike*, *Pariz kao umjetničko središte*, *Bijeg od modernog svijeta i akademizma I*, *Bijeg od modernog svijeta i akademizma II*, *Umjetnost kao*

*društveni komentar, Položaj umjetnika u 19. stoljeću, Žena kao umjetnica i žena u umjetničkom djelu.*¹⁰

Nakon toga je predviđena terenska nastava u prostorijama Hrvatskog instituta za povijest u Zagrebu te u Modernoj galeriji u Zagrebu, kako bi se učenicima iskustveno približila događanja na nacionalnoj umjetničkoj sceni 19. stoljeća. U Hrvatskom institutu za povijest i Modernoj galeriji će učenici za vrijeme posjete ispunjavaju radnu knjižicu koju im je pripremila nastavnica.

Nakon terenske nastave učenici uz pomoć nastavnice pripremaju materijale za predstavljanje projekta na razini škole. Učenici na predstavljanju projekta izlažu plakate te drže kratka izlaganja vezana uz svoju temu. U posljednjem tjednu projektne nastave održava se okrugli stol i provodi vrednovanje projekta.

4. Prvi dio projekta: učionička nastava

4.1. Uvodno predavanje. Predstavljanje teme i projekta. Raspodjela zadataka.

U prvom tjednu projektne nastave nastavnica drži kratko uvodno predavanje u kojem predstavlja sam projekt, njegove odgojno-obrazovne ciljeve i ishode te predložene istraživačke teme. Predložene teme su *Tehnološka i industrijska revolucija: novi umjetnički mediji i tehnike, Pariz kao umjetničko središte, Bijeg od modernog svijeta i akademizma (I i II), Umjetnost kao društveni komentar, Položaj umjetnika u 19. stoljeću te Žena kao umjetnica i žena u umjetničkom djelu*. Učenci će po završetku projektne nastave moći objasniti promjene koje su se uslijed industrijske revolucije dogodile na polju rada, društva i komunikacije, nabrojati glavne tehnološke inovacije te objasniti na koje su sve načine te promjene utjecale na umjetnost. Također će moći navesti negativne strane industrijske revolucije te reakcije i pokrete koji su uslijedili kao odgovor. Uz to će moći objasniti različite pristupe umjetnika u odnosu na industrijsku revoluciju te objasniti na koje su sve načine umjetnici bježali od moderne svakodnevnice, a moći će i imenovati te opisati razne umjetničke pokrete koji su uslijed toga nastali. Učenici će moći objasniti koje su političke i društvene promjene dovele do snažnog rasta Pariza i njegove velike urbanističke obnove te objasniti pojam akademizam i ulogu umjetničkih akademija u oblikovanju javnog ukusa i vrednovanja umjetnosti. Također će moći navesti likovne pravce koji su izravno ili neizravno komentirali i kritizirali društvo sa svim njegovim manama te društvene promjene koje su uslijedile industrijalizacijom. Uz to će moći opisati same početke karikature te njezin razvitak objasniti povijesne i političke situacije, kao i navesti povijesne ličnosti koje su bile najčešći akteri

¹⁰ Tema *Bijeg od modernog svijeta i akademizma* je zbog svog opsega podijeljena na dva dijela. U prvom tjednu obradit će se fizički bijeg od modernog svijeta, a u drugom će riječ biti o umjetničkom okretanju religiji, istraživanju vlastite svijesti i sl.

karikatura. Učenici će moći objasniti kakav je bio položaj umjetnika u 19. stoljeću, ali i kako se taj položaj mijenjao kroz povijest. Moći će objasniti kako je društvo gledalo na umjetnika, ali i kako je umjetnik samog sebe doživljavao. Moći će navesti teme koje su zanimale umjetnike u 19. stoljeću i objasniti ideju neshvaćenog umjetnika. Naposljetku, učenici će moći opisati društveni položaj umjetnika 19. stoljeću, ali i žena općenito. Moći će navesti teme kojima su se umjetnice bavile, ali i na koje je sve načine žena prikazivana u umjetničkim djelima 19. stoljeća te objasniti razlike između prikaza žene iz perspektive umjetnika s jedne i umjetnica s druge strane. Nakon terenske nastave učenici će moći opisati geopolitičku situaciju Hrvatske u 19. stoljeću i opisati ulogu Izidora Kršnjavog u razvoju hrvatske kulture 19. stoljeća. Moći će objasniti značaj i specifičnosti zgrade Odjela za bogoštovlje i nastavu te navesti umjetnike koji su sudjelovali u opremanju njezinih prostorija. Također će moći objasniti poruke koje su se nastojale odaslati djelima u Zlatnoj dvorani. Konačno, moći će navesti najznačajnije hrvatske umjetnike 19. stoljeća te opisati karakteristike hrvatskog slikarstva 19. stoljeća. Osim toga, kod učenika će se razvijati i razne kompetencije poput samostalnosti u radu, pronalaženja relevantnih izvora informacija i korištenja istih. Razvijat će kritičko mišljenje, socijalne vještine i toleranciju kod timskog rada.

Na uvodnom satu se učenike upoznaje i sa strukturom i vremenikom projekta, koji je učenicima dostupan na *Google Drive*-u [Prilog: Vremenik]. Učenici se dijele u skupine, a svaka skupina dobiva svoj zadatak te popis preporučene literature za pojedinu temu, koji će se nalaziti i na *Google Drive*-u. Nastavnica učenike upućuje u metode rada i objašnjava im koje će sve obaveze imati u sklopu projekta. Napominje da su svi obavezni konzultirati se s nastavnicom u vezi izrade prezentacije, ali i da su svi prijedlozi moguće dodatne literature dobrodošli, potičući na taj način daljnje učeničko istraživanje i samostalnost.

4.2. Tehnološka i industrijska revolucija: novi umjetnički mediji i tehnike

Projektna se nastava otvara temom *Tehnološka i industrijska revolucija: novi umjetnički mediji i tehnike*. U sklopu teme učenici istražuju koje su to novine i izumi, počevši od druge polovice 18. stoljeća, nepovratno promijenili svijet i život čovjeka u gotovo svim aspektima, uključujući i likovno stvaralaštvo. Učenici će nakon prvog tjedna nastave moći objasniti promjene koje su se uslijed industrijske revolucije dogodile na polju rada, društva i komunikacije, nabrojati glavne tehnološke inovacije te objasniti na koje su sve načine te promjene utjecale na umjetnost (npr. proizvodnja umjetničkih materijala i alata te pojava novih medija kao što je fotografija). Usvojiti će pojmove fotografija, dagerotipija, kalotipija, (kromo)litografija i sintetički pigmenti.

Osim toga, učenici će moći objasniti i povezati ove događaje i otkrića sa svijetom kakvog poznajemo danas te ubrzanim napretkom tehnologije kojem svakodnevno svjedočimo.

Učeničko izlaganje započinje pitanjem ostalim učenicima o tome koja tehnološka dostignuća smatraju najbitnijima u današnjem svijetu te bez kojih si izuma ne mogu zamisliti život. Nakon kratke rasprave između učenika, izlagači započinju s prezentacijom. Izlagači ostalim učenicima dijele pripremljene radne materijale. U prvome zadatku učenici povezuju prikazane izume s njihovim izumiteljima, oslanjajući se na svoje predznanje iz povijesti. [Prilog: Vježba 1, Zadatak 1]. Nakon toga slijedi kratka analiza vježbe, a rješenja se pojavljuju na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 1/2] Na prvom prikazu nalazi se telegraf kojim je uspostavljena instantna komunikacija na daljinu, a kojeg je Samuel Morse (1791.–1872.) patentirao 1837. godine.¹¹ Prikazan je i dinamit, izum Alfreda Nobela (1833.–1896.) iz 1867. godine, koji je uvelike olakšao rad u rudnicima, ali i probijanju tunela, cestogradnji i dr.¹² Na sljedećem je prikazu parni stroj kojeg je James Watt (1736.–1819.) usavršio tijekom šezdesetih godina 18. stoljeća.¹³ Upravo se parni stroj najčešće smatra svojevrsnom prekretnicom u procesu industrijalizacije, kojom se pokrenuo veliki niz promjena i inovacija u industriji, naročito industriji željeza, ali i na polju svakodnevnog života, prije svega u razvitku prometa.¹⁴ Izdvojen je i kinematograf braće Augusta (1862.–1954.) i Louisa Lumiéra (1864.–1948.), koji je omogućio prvu filmsku projekciju 1895. godine. Riječ je o multifunkcionalnom uređaju, koji je osim za projekciju, služio i za snimanje i procesiranje pokretnih slika.¹⁵ Počevši od 1807. godine parobrod *Clermont* Roberta Fultona (1765.–1815.) zaplovio je njujorškim rijekama.¹⁶ Godine 1880. Thomas Alva Edison (1847.–1931.) usavršio je električnu žarulju s karboniziranom bambusovom niti.¹⁷ Tijekom analize vježbe učenici će ukratko navedene izume sagledati i iz današnje perspektive, odnosno usporediti izume 19. stoljeća s današnjom tehnologijom, kako su se pojedini izumi razvili ili što ih je zamijenilo, npr. mogu usporediti telegraf, koji je u 19. stoljeću bio veliki napredak u vidu komunikacije s mnogobrojnim današnjim oblicima komunikacije, počevši od mobilne telefonije i Interneta. Cilj je vježbe da učenici mogu razumijeti i objasniti utjecaj izuma 19. stoljeća na današnju tehnologiju.

¹¹ Usp. Ian McNeil, *An Encyclopaedia of the History of Technology*, London, New York: Routhledge, 1990., str. 714.

¹² Usp. *Encyclopaedia Britannica* <https://www.britannica.com/biography/Alfred-Nobel> (pregledano 17. veljače 2018.).

¹³ Usp. Ian McNeil, *An Encyclopaedia of the History of Technology*, 1990., str. 33.

¹⁴ Usp. Isto, str. 155.

¹⁵ Usp. Eric Chaline, *50 izuma koji su promijenili povijest*, Zagreb: Školska knjiga, 2015., str. 69.

¹⁶ Usp. Ian McNeil, *An Encyclopaedia of the History of Technology*, 1990., str. 527.

¹⁷ Usp. *Encyclopaedia Britannica* <https://www.britannica.com/biography/Thomas-Edison#ref61155> (pregledano 17. veljače 2018.).

Nakon vježbe izlagači od učenika traže da pokušaju sami definirati industrijsku revoluciju te da nabroje pozitivne i negativne strane industrijalizacije. Nakon nekoliko prijedloga izlagači učenicima puštaju kratki video u kojem je ukratko opisana industrijska revolucija, njezini počeci, što ju je obilježilo te dobre i loše strane.¹⁸ Zatim se navode još neki izumi koji su imali vrlo važnu ulogu u industrijskoj revoluciji, u prvom redu u tekstilnoj industriji koja je bila najznačajniji proizvodni sektor u okviru industrijske revolucije te je upravo ova industrija zaslužna za uzlet i nadmoć britanske industrije do polovice 19. stoljeća [Prilog: Prezentacija 1/4].¹⁹ Najznačajniji izumi u tom kontekstu bili su predilica na vodeni pogon (eng. *waterframe*) Richarda Arkwrighta (1732.–1792.), višestruka predilica (eng. *spinning jenny*) Jamesa Hargreavesa (1720.–1778.) te višestruka predilica (eng. *spinning mule*) Samuela Cromptona (1753.–1827.) koji su patentirani u drugoj polovici 18. stoljeća.²⁰ Zahvaljujući navedenim izumima proizvodnja tekstila se značajno ubrzala i pojednostavila, a već 1856. godine Isaac Merritt Singer (1811.–1875.) na tržište je stavio tzv. *Turtle Back*, šivaći stroj s pedalom namijenjen kućanstvima te je time postao vodeći proizvođač šivaćih mašina.²¹

Osim izuma u tekstilnoj industriji, važni su napretci u razvitku prometa i komunikacije [Prilog: Prezentacija 1/5]. Tako je osim parobroda u prvoj polovici 19. stoljeća u promet puštena i parna lokomotiva *Rocket* koju je konstruirao George Stephenson (1781.–1848.), koji je 1825. godine izgradio i prvu javnu željeznicu, dugu 42 km.²² Godine 1885. na tržištu se pojavio tzv. sigurni bicikl *Rover* Johna Kempa Starleya (1854.–1901.).²³ Već sljedeće godine Gottlieb Daimler (1834.–1900.) konstruirao je prvi automobil.²⁴ Veliki iskorak u razvitku komunikacije bio je telefon, kojeg je Alexandar Graham Bell (1847.–1922.) patentirao 1876. godine.²⁵ Jednako važan izum bio je i radio, odnosno „bežični telegraf“ kojeg je 1897. patentirao i komercijalizirao Guglielmo Marconi (1874.–1937.).²⁶

¹⁸ *Turning Points in History – Industrial Revolution*, <https://www.youtube.com/watch?v=3Efq-aNBkvc> (pregledano: 9. lipnja 2018.).

¹⁹ Usp. Philip Ball, *Bright Earth. Art and the Invention of Color*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002., str. 205.

²⁰ Usp. Enrico Cravetto (gl.ur.), *Povijest 12: Kolonijalizam i građanske revolucije*, Zagreb: Europapress holding, 2008., str. 467–468.

²¹ Usp. Eric Chaline, *50 izuma koji su promijenili povijest*, 2015., str. 37.

²² Usp. Isto, str. 17.

²³ Usp. Isto, str. 55

²⁴ Usp. *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/technology/automobile/History-of-the-automobile#ref1117473> (pregledano 17. veljače 2018.).

²⁵ Usp. *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Alexander-Graham-Bell> (pregledano 17. veljače 2018.)

²⁶ Usp. Eric Chaline, *50 izuma koji su promijenili povijest*, 2015., str. 75.

Nakon uvodnog dijela na satu se pojašnjavaju tehnološke inovacije koje su posredno utjecale na umjetnost i umjetničko stvaralaštvo. Na prvom mjestu se ističe izum fotografije. Fotografija se definira kao:

»postupak dobivanja trajne slike objekta djelovanjem elektromagnetskoga zračenja (najčešće svjetlosti, tj. vidljivog dijela spektra) na fotoosjetljivu podlogu; također i pojedinačna slika dobivena tim postupkom.«²⁷

Prva fotografija nastala je 1826. godine, kada je francuski kemičar Joseph Nicéphore Niépce (1765.–1833.) uspio na kositrenoj pločici prekrivenoj slojem asfaltnog laka osjetljivog na svjetlost, nakon osmosatne ekspozicije, fiksirati sliku nastalu u mračnoj komori (lat. *camera obscura*) [Prilog: Prezentacija 1/6].²⁸ Niépce i francuski kemičar Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787.–1851.) su od 1829. godine zajedno surađivali na razvoju fotoosjetljivog premaza za metalne pločice, a nakon Niépceove smrti Daguerre je nastavio njihov posao, izumivši 1839. godine tzv. dagerotipiju, proces u kojem nastaje pozitiv na posrebrenoj bakrenoj pločici izloženoj parama joda, koji bi se nakon značajno kraće ekspozicije, koja je sada trajala oko 30 minuta, razvio uz pomoć para žive te fiksirao slanom vodom ili natrijevim tiosulfatom.²⁹

Slijedi vježba [Prilog: Vježba 1, Zadatak 2] u kojoj učenici trebaju opisati što vide na reproduciranoj dagerotipiji Louisa Daguerrea *Boulevard du Temple u Parizu* (1839.) [Prilog: Prezentacija 1/7]. Nakon toga trebaju pokušati objasniti zašto se na dagerotipiji inače napučenog pariškog bulevara nalazi samo jedna osoba. Iako je vrijeme ekspozicije značajno smanjeno, na otprilike 30 minuta, to nije bilo dovoljno brzo da ljudi koji su šetali pariškim bulevarom ostanu zabilježeni na dagerotipiji te se zato prostor čini pustim. Na dagerotipiji se nalazi samo jedna osoba, koja se ujedno smatra prvom osobom zabilježenom na dagerotipiji, muškarac koji je stao kako bi očistio cipele, zadržavši se dovoljno dugo da ostane zabilježen na snimci.³⁰

Istovremeno je Henry Fox Talbot (1800.–1877.) radio na svom izumu – kalotipiji ili talbotipiji – rezultat koje je negativ na fotoosjetljivom papiru koji se razvija potapanjem u otopinu sa srebrnim nitratom te fiksira uz pomoć kalijeva jodida ili kuhinjske soli.³¹ Temeljna je razlika

²⁷ Usp. Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=20254> (pregledano 18. veljače 2018.).

²⁸ Usp. Michelle Facos, „Photography as Fact and Fine Art“, u: Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York & London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2011., str. 194.

²⁹ Malcolm Daniel, *Daguerre (1787–1851) and the Invention of Photography*, https://www.metmuseum.org/toah/hd/dagu/hd_dagu.htm (pregledano 18. veljače 2018.).

³⁰ Usp. Philip Ball, *Bright Earth. Art and the Invention of Color*, 2002., str. 282.

³¹ Usp. Michelle Facos, „Photography as Fact and Fine Art“, u: Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 2011., str. 196.

između dagerotipije i kalotipije to što dagerotipija ne omogućuje daljnju reprodukciju, dok kalotipija to čini – iz jednog negativa bilo je moguće proizvesti neograničen broj pozitiva na papiru.³² Ipak, i jedan i drugi postupak vrlo brzo su stekli golemu popularnost [Prilog: Prezentacija 1/8].

Slijedi zadatak koji učenici rješavaju u radnim materijalima [Prilog: Vježba 1, Zadatak 3]. Učenici trebaju povezati osobe na fotografijama s njihovim portretom ili autoportretom te ispod fotografija s njihovim likom upisati čime su se bavili. Na prezentaciji su prikazane velike ličnosti kulturno-umjetničkog svijeta 19. stoljeća: slikar Eugène Delacroix (1798.–1863.), skladatelj Franz Liszt (1811.–1886.), kipar Auguste Rodin (1840.–1917.), pisac Émile Zola (1840.–1902.) i pjesnik Stéphane Mallarmé (1842.–1898.) [Prilog: Prezentacija 1/9]. Tijekom analize vježbe izlagači ostale učenike pitaju što misle koje su prednosti fotografskih portreta naspram slikanih. Učenici će zasigurno navesti prednosti kao što su brzina i jednostavnost izrade te veća pristupačnost i preciznost. Izumom fotografije su, naime, portreti postali dostupni širim masama ljudi, više nisu bili rezervirani gotovo isključivo za plemstvo i pripadnike viših klasa, već su se proširili i među novom, srednjom klasom pa je nakon izuma fotografije vrlo brzo zavladała snažna pomama za fotografskim portretima. Ovu pomamu zabilježio je pariški karikaturist koji je izradio litografiju *Dagerotipomanija* [Prilog: Prezentacija 1/10], koja prikazuje mase ljudi kako čekaju svoj red ne bi li dobili priliku ovjekovječiti svoju pojavu, ali i mnoštvo fotografa i kemičara koji su se zahvaljujući velikoj potražnji nedvojbeno obogatili.³³ Sada je postalo moguće posjedovati portrete svih članova obitelji, uključujući i kućne ljubimce.³⁴ Osim portreta, ljudi su sada mogli vidjeti fotografije udaljenih dijelova svijeta, kao što je npr. Egipat ili antičke ruševine u Rimu.³⁵

Ubrzo nakon navedenih izuma uslijedilo je otkriće postupka s mokrim kolodijem, čime se vrijeme ekspozicije smanjuje na manje od sekunde, a nedugo zatim i albuminski tisak, zahvaljujući kojem je završni proizvod bio još precizniji i glađi.³⁶ Krajem stoljeća, točnije 1884. godine George Eastman (1854.–1932.) je patentirao film na papirnoj roli, a na samom kraju stoljeća na tržište je izašao i Kodakov fotoaparat *Brownie*, koji je bio kompaktan i pristupačan te je ubrzo, iako vođen mišlju da bude dovoljno malen da stane u dječje ruke, postao popularan i među odraslima te je postao najprodavanijom kamerom svih vremena [Prilog: Prezentacija 1/11].³⁷

³² Usp. Horst Woldemar Janson, *Jansonova povijest umjetnosti: zapadna tradicija*. Varaždin: Stanek, 2008., str. 892.

³³ Usp. Malcolm Daniel, *The Daguerreian Age in France: 1839–55*, https://www.metmuseum.org/toah/hd/fdag/hd_fdag.htm (pregledano 19. veljače 2018.).

³⁴ Usp. Isto.

³⁵ Usp. Isto.

³⁶ Usp. Horst Woldemar Janson, *Jansonova povijest umjetnosti: zapadna tradicija*, 2008., str. 892.

³⁷ Usp. Eric Chaline, *50 izuma koji su promijenili povijest*, 2015., str. 91.

Fotografija je tijekom 19. stoljeća imala nekoliko funkcija. Isprva su najbrojniji svakako bili portreti, a jedan od najzapaženijih onodobnih portretista bio je Gaspard-Félix Tournachon (1820.–1910.), poznatiji po imenu Nadar koji je pred svojim objektivom imao neke od najvećih kulturno-umjetničkih ličnosti 19. stoljeća.³⁸ Vrlo su rašireni bili i prikazi gradova, krajolika i znamenitosti koji su ljudima bili daleki, te su im se uz pomoć fotografije u određenoj mjeri približili, a ubrzo se pojavila i dokumentarna fotografija koja je bilježila gradski život sa svim njegovim negativnim stranama, kao što je siromaštvo.³⁹ Fotonovinarstvo je doprinijelo približavanju i suočavanju običnih ljudi sa surovošću ratnih bitki, a najupečatljivije fotografije nastale su za vrijeme američkog Građanskog rata (1861.–1865.) [Prilog: Prezentacija 1/12].⁴⁰ Naposljetku su neki umjetnici počeli eksperimentirati s fotografskim aparatom, što je dovelo do razvitka piktorijalizma, odnosno umjetničke fotografije. Umjetnici bi, na primjer, koristili tehnike kombiniranog tiska, a jedna od najznačajnijih tehnika je bila snimanje izvan fokusa, kao što su to činile Julia Margaret Cameron (1815.–1879.) i Gertrude Käsebier (1852.–1934.) [Prilog: Prezentacija 1/13].⁴¹ Oni su, dakle, fotografiju smatrali visokom umjetnošću, no neki su joj, s druge strane, tu vrijednost zaniijekali. Smatrali su fotografiju nedostojnom umjetničke sfere, a neki pitanje je li fotografija umjetnost ili ne, odnosno je li jednako vrijedna kao ostale umjetničke vrste postavljaju i danas. Izlagači potiču druge učenike da izraze svoje mišljenje o tom pitanju. Uz to ih pitaju postoje li neki aspekti umjetnosti koji se fotografijom, po njihovom mišljenju, ne mogu postići. Izlagači nakon toga napominju i da su mnogi umjetnici uslijed razvoja fotografije ostajali bez naružbi. Primjerice, više nije bilo potrebe za naručivanjem portreta kod slikara, već je za dobivanje istoga bilo potrebno samo nekoliko minuta kod fotografa. Stoga su umjetnici bili primorani prilagoditi se novonastaloj situaciji, a uzevši u obzir sve mogućnosti koje je fotografija nudila, nije iznenađujuće da se odnos umjetnika prema prikazivanju stvarnosti promijenio. Mnoge više nije zanimalo realistično prikazivanje stvarnosti, već su počeli proučavati i prikazivati stvarnost iz drugih kuteva, odnosno percepcija.⁴² Jedan od likovnih pravaca koji to izvrsno ilustrira

³⁸ Usp. Horst Woldemar Janson, *Jansonova povijest umjetnosti: zapadna tradicija*, 2008., str. 893.

Na web stranici Google Art & Culture dostupne su kvalitetne reprodukcije Nadarovih fotografija: <https://artsandculture.google.com/search?q=Nadar%20Tournachon> (pregledano: 15. srpnja 2018.)

³⁹ Usp. Isto.

⁴⁰ Usp. Isto, str. 895.

Više fotografija iz američkog Građanskog rata dostupno je na poveznici:

<https://www.archives.gov/research/military/civil-war/photos> (pregledano: 15. srpnja 2018.)

⁴¹ Usp. Isto, str. 896., 939.

Slikovni materijali dostupni su na poveznicama:

<https://artsandculture.google.com/entity/m0lrj> i <https://artsandculture.google.com/entity/m0fqg57> (pregledano: 15. srpnja 2018.)

⁴² Usp. Bob Duggan, How Photography Changed Painting (and Vice Versa), <https://bigthink.com/Picture-This/how-photography-changed-painting-and-vice-versa> (pregledano 29. srpnja 2018.).

je impresionizam. Impresionisti su željeli prikazati dinamičnost i promjenjivost prirode i svijeta koji nas okružuje, različite efekte svjetlosti i slično. Umjetnici su se također počeli okretati drugim temama koje fotografija nije mogla prikazati, poput snova, podsvijesti i slično.⁴³

Nakon fotografije će izlagači predstaviti inovacije do kojih je došlo u području tiska. Jedna od novosti koju je industrijska revolucija iznijedрила je i nova srednja klasa, koja je imala i određene zahtjeve, kao što je razonoda, a obzirom na povećanu pismenost, povećala se potražnja za materijalima za čitanje, što je rezultiralo zahtjevom za povećanim nakladama izdavača novina i časopisa.⁴⁴ Upravo su ti novi zahtjevi i tehničke inovacije zaslužni za malu revoluciju po pitanju čitalačkih navika masa.⁴⁵ U tom procesu je od velikog značaja bila i ubrzana proizvodnja papira. Krajem 18. stoljeća i u prvoj polovici 19. stoljeća proizvodnja papira je, naime, zahvaljujući nizu izuma i modifikacija znatno pojednostavljena i ubrzana te je već oko 1820. godine stroj za proizvodnju papira mogao, spram dotadašnjih 25-45 kg papira po danu, proizvoditi i do 450 kg papira u istom vremenskom roku.⁴⁶ Najvažniji izum u kontekstu tiska bila je litografija. Litografiju je izumio John Aloysius Senfelder (1771.–1834.) 1796. godine. Nastaje tako da se po kamenoj ploči crta masnom kredom, nakon čega se kamen navlaži vodom. Zatim se nanosi sloj tinte netopive u vodi koja prijanja na mjesta označena masnom kredom. Dobivena slika se zatim otisne na papir.⁴⁷ Važna karakteristika ove vrste tiska je da se s jednog kamena može napraviti neograničen broj otisaka. Ubrzo se litografija masovno počela koristiti za ilustracije u popularnim tiskovinama, a naročito u publikacijama satiričnog sadržaja čiji je neizostavni dio bila i karikatura, kao što su francuski *Le Charivari* i *La Caricature* [Prilog: Pezentacija 1/14]. Litografija nije bila vezana samo za razne publikacije, već su i mnogi umjetnici prepoznali umjetničku vrijednost ovog medija te ga počeli koristiti u svom stvaralaštvu, a već 1803. godine je u Londonu objavljena prva zbirka litografija, u kojoj su se nalazila, između ostaloga, djela Benjamina Westa (1738.–1820.) i Henryja Fuselija (1741.–1825.).⁴⁸ Romantičari poput Eugènea Delacroixa ili Théodorea

⁴³ Obzirom da je fotografija bila medij koji najvjernije može prikazati stvarni, odnosno vanjski svijet, umjetnici su se počeli baviti svijetom koji nije moguće uhvatiti foto objektivom. Misli se u prvom redu na nevidljivi, osobni, unutarnji svijet. Umjetnici su na platno pokušavali prenijeti svoje duboke misli, podsvijest, snove, strahove i slično. Edvard Munch (1863.–1944.) je, na primjer, u svojim djelima bilježio svoje strahove i egzistencijalna pitanja. Usp. Philip McCouat, *Early influences of photography on art*, <http://www.artinsociety.com/early-influences-of-photography.html> (pregledano 29. srpnja 2018.).

⁴⁴ Usp. Isto, str. 911.

⁴⁵ Usp. Ian McNeil, *An Encyclopaedia of the History of Technology*, 1990., str. 677.

⁴⁶ Usp. Isto, str. 674.

⁴⁷ Usp. Philip Ball, *Bright Earth. Art and the Invention of Color*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002., str. 278.

⁴⁸ Usp. *Lithography* <http://www.visual-arts-cork.com/printmaking/lithography.htm> (pregledano 20. veljače 2018.).

Géricaulta (1791.–1824.) iskoristili su, primjerice, dramatični efekt koji se postiže litografijom [Prilog: Prezentacija 1/15].⁴⁹

Nastavak učeničkog izlaganja posvećen je litografijama u boji, odnosno kromolitografijama. Taj je izum bio izuzetno važan i za razvoj plakata, koji je krajem 19. stoljeća doživio procvat. Kao uvod u temu plakata, izlagači učenike pitaju što, po njihovom mišljenju, karakterizira dobar plakat, uzevši u obzir boje, odnos slike i teksta i sl. Zatim nastavljaju izlaganje o plakatu. Plakati su se prije izuma kromolitografije izrađivali u znatno manjoj mjeri te su imali ili vrlo malo boje ili je nisu imali uopće. Tek je izumom kromolitografije proizvodnja plakata buknila te je umjetnicima pružila nebrojene mogućnosti bojenja. Kako bi osvijestili te mogućnosti, izlagači učenike upućuju na vježbu koja se nalazi u njihovim radnim materijalima [Prilog: Vježba 1, Zadatak 4]. Zadatak učenika je bojicama po želji obojiti reproducirani crtež plakata Henri de Toulouse-Lautreca (1864.–1901.) *Moulin Rouge: La Goulue* (1891.).⁵⁰ Nakon što učenici to učine, kreće kratka analiza vježbe u kojoj će učenici ukratko opisati svoje radove i opisati za koje su se boje odlučili i zašto. Također će usporediti svoje uratke s izvornim djelom [Prilog: Prezentacija 1/16] te će raspravljati o tome koje su prednosti plakata u boji spram crno-bijelih. Postavljat će im se dodatna pitanja poput što više privlači pažnju gledatelja, koje su boje upotrijebljene kod Lautreca i kakav je njihov utjecaj na promatrača, što misle kojom su tehnikom plakati nastali, kako su obojeni i sl. Cilj vježbe je da učenici prepoznaju inovativnost i mogućnosti obojenog plakata. Razvoj plakata, a naročito plakata u boji, u golemoj je mjeri promijenio svijet reklame, kako različitih proizvoda, tako i događanja. Osim toga, utjecao je i na izgled gradova, čije su građevine u sve većoj mjeri služile kao izložbeni zidovi za plakate.

Nakon toga izlagači upoznaju učenike s tehnologijom u pozadini pojave obojenih plakata. Iako većina izvora kao izumitelja kromolitografije, tehnike koja je omogućila otiskivanje plakata u boji, navodi Julesa Chereta (1836.–1932.), Phillip Ball (2002.) kao prvog kromolitografa navodi Parižanina Godefroyea Engelmana (1788.–1839.), a mogućnost oživljavanja litografije impresivnim spektrom boje stavlja u 1837. godinu.⁵¹ Jules Cheret je sam proces pojednostavio i popularizirao. On je 1858. godine izradio svoju prvu kromolitografiju za operetu *Orfej u podzemlju* Jacquesa Offenbacha (1819.–1880.), koristeći svoju tehniku s tri litografska kamena različitih boja, čijim se preklapanjem može dobiti čitav spektar boja [Prilog: Prezentacija 1/17].⁵² Tijekom

⁴⁹ Usp. Colta Ives, *The Print in the Nineteenth Century*, https://www.metmuseum.org/toah/hd/prnt2/hd_prnt2.htm (pregledano 2. veljače 2018.).

⁵⁰ litografija, 191 cm×117 cm, The Art Institute of Chicago.

⁵¹ Usp. Philip Ball, *Bright Earth. Art and the Invention of Color*, 2002., str. 278.

⁵² Usp. John Barnicoat, *A concise history of posters*, London: Thames & Hudson, 1972., str. 7.

svog stvaralaštva izradio je više od tisuću plakata.⁵³ Najviše je zapamćen ostao po svojim plakatima sa ženskim figurama koje su postale toliko popularne da su ih Parižani nazivali *Cherettes*.⁵⁴ Vrlo brzo su i oglašivači uvidjeli razne prednosti plakata kao što su uočljivost i atraktivnost te su u sve većoj mjeri počeli angažirati umjetnike za izradu što privlačnijih plakata koji će se isticati u mnoštvu. Zidovi zgrada, ali i mnoge druge gradske površine postale su prekrivene litografijama u boji čime se dodatno isticao rastući konzumerizam onodobne Europe.⁵⁵ Nezaobilazna ličnost kada je riječ o izradi plakata bio je i Henri de Toulouse-Lautrec koji je izradio mnoštvo plakata za razna događanja u Parizu krajem 19. stoljeća, kao što su plesni nastupi u Moulin Rougeu [Prilog: Prezentacija 1/18].⁵⁶ Plakati su bili iznimno popularni i u razdoblju secesije, a češki umjetnik Alphonse Mucha (1860.–1939.) posebno se isticao. Neki od njegovih najzapaženijih plakata vezani su za francusku glumicu Sarah Bernhardt (1844.–1923.), koja je, angažiravši Muchu 1894. godine za izradu plakata za melodramu *Gismonda*, zaslužna što se Mucha uopće počeo baviti izradom plakata, a u pravo je zahvaljujući tom plakatu postao poznat u pariškim krugovima.⁵⁷ Dobivao je narudžbe za izradu plakata za razna događanja, ali i za mnoge proizvode, kao što je cigaretni papir *Job* ili šampanjac *Moët & Chandon* [Prilog: Prezentacija 1/19]. Neki zbog pomalo izmijenjene kvalitete njegovih plakata iza 1897. godine vjeruju da je tada dobivao toliko narudžbi da ih nije sam izrađivao, već da su to činili njegovi asistenti.⁵⁸ Učenici će ukratko usporediti predstavljene plakate s onima koje vidamo danas s obzirom na odnos slike i teksta, odabir boje, kako je predstavljen proizvod koji se prodaje i sl. Učenici uspoređuju Muchin plakat za *Moët & Chandon* s plakatom za isti brend iz 2011. te Muchin plakat za *Lance* parfum *Rodo* s plakatom koji reklamira parfem *Chanel No. 5* iz 2005. godine [Prilog: Prezentacija 1/20].

U zadnjem dijelu izlaganja učenici će predstaviti inovacije koje su u 19. stoljeću utjecale na slikarstvo. Najviše je tome pridonio ubrzani razvoj znanosti, osobito kemije u razdoblju između 1770. i 1820. godine, koji je utjecao na industrijsku proizvodnju boje, odnosno pojavu sve brojnijih sintetičkih pigmenata.⁵⁹ Malo je reći da je izum sintetičkih boja donio revoluciju u umjetnosti. Zahvaljujući ovom izumu umjetnicima su se otvorile nebrojene nove mogućnosti. Skupi i teško

⁵³ Neki od njegovih najpoznatijih plakata dostupni su na sljedećoj internetskoj stranici:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Jules_Ch%C3%A9ret (pregledano: 15. srpnja 2018.)

⁵⁴ Usp. *History of Poster Art*, <http://www.visual-arts-cork.com/poster-art-history.htm#reproductions> (pregledano 21. veljače 2018.).

⁵⁵ Usp. Horst Woldemar Janson, *Jansonova povijest umjetnosti: zapadna tradicija*, 2008., str. 911.

⁵⁶ Usp. Isto.

⁵⁷ Usp. John Barnicoat, *A concise history of posters*, 1972., str. 37.

Reprodukcije Muchinih plakata dostupne su na sljedećoj internetskoj stranici: <https://www.wikiart.org/en/alphonse-mucha/all-works#!#filterName=all-paintings-chronologically.resultType=masonry> (pregledano: 15. srpnja 2018.)

⁵⁸ Usp. Isto, str. 38.

⁵⁹ Usp. Philip Ball, *Bright Earth. Art and the Invention of Color*, 2002., str. 147.

dobavljivi prirodni pigmenti sada su im postali dostupni u sintetičkom obliku. Paleta su postale neusporedivo šire jer je i sam raspon sintetičkih pigmenata puno širi od prirodnih. Boje i njihov intenzitet koji su umjetnici mogli samo zamišljati, sada su postali stvarnost. Pravci poput impresionizma i postimpresionizma sa sintetizmom, klorazionizmom i dr. ne bi bili mogući bez ovog izuma. Umjetnici su rado iskazivali oduševljenje novim sintetičkim pigmentima pa je tako van Gogh (1853.–1890.) rekao kako je lud za crvenim karminom i plavim kobaltom. Kobalt je nazvao božanskom bojom, naglašavajući da ne postoji ništa drugo toliko prekrasno za stvaranje atmosfere. Karmin je opisao kao topli pigment, životan poput vina.⁶⁰ Monet (1840.–1926.) je zaključio kako su službeni Saloni pojavom impresionizma iz smeđih tonova prešli u plave, zelene, crvene itd.⁶¹ Kako bi ostalim učenicima ilustrirali raširenost sintetičkih pigmenata, učenici izlagači im na prezentaciji prikazuju neka djela na kojima su korišteni novi pigmenti [Prilog: Prezentacija 1/20]. Van Gogh na svojem poznatom djelu *Zvezdana noć* (1889. g.)⁶² koristi sintetički ultramarin, kobaltno plavu, smaragdno zelenu i kadmij žutu.⁶³ Na slici *Polje pšenice s čempresima* (1889. g.)⁶⁴ koristio je cinkovo bjelilo, krom žutu, smaragdno zelenu, kobaltno plavu itd.⁶⁵ Monet je u *Gare Saint-Lazare* (1877. g.)⁶⁶ također koristio sintetički ultramarin, kobaltno plavu, smaragdno zelenu i krom žutu.⁶⁷ Učenici promjenu u rasponu slikarskih paleta i kromatskih kvaliteta slika mogu istraživati i pomoću mobilne aplikacije Google Arts and Culture, na primjer istražujući digitalne zbirke pariških muzeja Louvre i Orsay koristeći se mogućnošću pretraživanja slika prema koloritu.

Prije no što su se u 19. stoljeću počeli koristiti sintetički pigmenti, većina je umjetnika boje dobivala finim mljevenjem prirodnih minerala te je njihova nijansa ovisila o boji metala kojeg sadržavaju.⁶⁸ Isto tako su i raznovrsna bojila, primjerice u tekstilnoj industriji, bila prirodnog porijekla (biljnog ili životinjskog), dok su od 19. stoljeća gotovo sva bojila sintetička.⁶⁹ Vrlo često su umjetnici bili u doticaju s opasnim tvarima koje su se nalazile u pigmentima. Primjerice bijela

⁶⁰ Usp. *Art Quotes*, http://www.art-quotes.com/auth_search.php?name=van+gogh#.WzFMfCCYOUk (pregledano: 20. lipnja 2018.).

⁶¹ Usp. *Art Quotes*, http://www.art-quotes.com/getquotes.php?catid=43#.WzFL_yCYOUk (pregledano: 20. lipnja 2018.).

⁶² Ulje na platnu, 73,7×92,1 cm, Museum of Modern Art, New York.

⁶³ Usp. *ColourLex*, Vincent van Gogh, 'The Starry Night', <https://colourlex.com/project/van-gogh-starry-night/> (pregledano 20. lipnja 2018.).

⁶⁴ Ulje na platnu, 72,1×90,9 cm, National Gallery, London.

⁶⁵ Usp. *ColourLex*, Vincent van Gogh, 'A Wheatfield with Cypresses', <https://colourlex.com/project/van-gogh-wheatfield-cypresses/> (pregledano 20. lipnja 2018. g.).

⁶⁶ Ulje na platnu, 54,3×73,6 cm, National Gallery, London.

⁶⁷ *ColourLex*, Claude Monet, 'The Gare Saint-Lazare', <https://colourlex.com/project/monet-the-gare-saint-lazare/> (pregledano: 20. lipnja 2018.).

⁶⁸ Usp. Philip Ball, *Bright Earth. Art and the Invention of Color*, 2002, str. 30.

⁶⁹ Usp. Isto, str. 33.

je boja u sebi sadržavala olovo te su zato radnici koji su radili na proizvodnji tog pigmenta često patili od raznih tegoba kao što je snažna bol u području trbuha i glave, vrtoglavica, pa čak i sljepoća.⁷⁰ Obzirom da taj pigment nisu koristili samo umjetnici već se koristio i za uređenje interijera, proizvodio se u velikim količinama, te je predstavljao opasnost za zdravlje i upravo zato bilo je nužno pronaći mu alternativu.⁷¹ Već 1782. je Guyton de Morveau (1737.–1816.) pronašao idealnu zamjenu, a to je cinkov oksid, odnosno cinkovo bjelilo. Uporaba nije odmah zaživjela jer je taj sintetički pigment bio i nekoliko puta skuplji te nije imao jednako dobru moć prekrivanja, no s vremenom je pigment usavršen te je zahvaljujući sve masovnijoj proizvodnji postao jeftiniji i uskoro u potpunosti zamijenio pigment s olovom, koji je u konačnici u Francuskoj i zabranjen za korištenje.⁷² Neki se sintetički pigmenti pak nisu pokazali kao dobro rješenje. Njemački proizvođač boje Wilhelm Sattler (1784.–1859.) je 1814. godine u suradnji s farmaceutom Friedrichom Russom došao do pigmenta koji je postao poznat pod nazivom smaragdno zelena. Pigment je među umjetnicima odmah postao vrlo popularan i vrlo brzo su ga svi proizvođači boje imali u svojoj ponudi. Obzirom da je bio vrlo pristupačan i privlačan, počeo se koristiti i u uređenju interijera, no uskoro se pokazalo da se taj pigment mora prestati koristiti. On se, naime, sastojao od bakrovog acetoarsenita te su radnici u tvornicama boje, ali i ljudi u čijim se domovima koristio ovaj pigment ubrzo počeli osjećati razne posljedice kao što su trovanja uzrokovana toksičnom prašinom ili parama koje sadrže arsen iz pigmenta. Prema nekim predajama upravo su pare arsena iz smaragdno zelene boje na vlažnim zidovima kuće na Sv. Heleni presudile Napoleonu Bonaparteu (1769.–1821.).⁷³ Mogućnost proizvodnje sintetičkih pigmenata otvorila je vrata sintetičkim zamjenama skupocjenih pigmenata poput ultramarina, omiljenog među umjetnicima, no vrlo skupog pigmenta.⁷⁴ Naposljetku je stvoren kobaltno plavi pigment, a uspješno su izvedeni i kobaltno zeleni i kobaltno ljubičasti pigment.⁷⁵ Tijekom 19. stoljeća industrija bojom je postala raširena i unosna te su se počele otvarati prodavaonice specijalizirane za umjetničku opremu. Jednu od najvećih tvrtki specijaliziranu za proizvodnju boje osnovali su 1832.g. William Winsor

⁷⁰ Olovno je bjelilo u upotrebi bilo jako dugo te se smatra jednim od prvih sintetičkih pigmenata. Unatoč pronalaženju novih, sigurnijih opcija, olovno je bjelilo i dalje bilo u potrebi jer je imalo izvrsnu pokrivnost, brzo se sušilo te je imalo najčišću nijansu bijele boje. (Usp. Philip Ball, *Bright Earth. Art and the Invention of Color*, 2002, str. 151–152.)

⁷¹ Usp. Isto, str. 150.

⁷² Usp. Isto, str. 151–152.

⁷³ Usp. Isto, str. 155.

⁷⁴ Ultramarin je bio iznimno cijenjen i iznimno skupocjen pigment, nerijetko skuplji i od zlata. Njegova skupocjenost proizlazila je iz toga što se mogao proizvesti samo iz metamorfne stijene *lapis lazuli*, čija se nalazišta nalaze u današnjem sjevernom Afganistanu. Kada bi se i dopremio do europskih gradova, predstojao je vrlo složen proces izdvajanja pigmenta iz stijene. Stoga si ultramarin mnogi umjetnici nisu mogli priuštiti. Oni su koristili jeftinije zamjene poput azurita, dok je ultramarin bio rezerviran za bogatije naručitelje, pri čemu su se tim pigmentom oslikavali najvažniji dijelovi slike, poput Bogorodičina plašta. (Usp. *True Blue. A brief history of ultramarine*, <https://www.theparisreview.org/blog/2015/06/08/true-blue/> (pregledano 24.7.2018.)

⁷⁵ Usp. Isto, str. 158.–159.

(1804.–1865.) i Henry Charles Newton (1805.–1882.). Winsor je bio kemičar, a Newton umjetnik, pa su kao tim izvrsno ispunjavali potrebe umjetnika. Engleski su slikari iznimno cijenili njihov rad, a njihove boje kupovao je, između ostalih i William Turner (1775.–1851.).⁷⁶ Tvrtka Winsor & Newton ubrzo je postala vrlo uspješna i vodeća u poslu s bojama i kistovima, a njihove je proizvode redovito naručivao i kraljevski dvor. Izlagali su na Svjetskoj izložbi 1851. godine, kada su za svoj rad osvojili i medalju. O njihovim bojama fascinirano su pisali mnogi, uključujući Charlesa Dickensa (1812.–1870.).⁷⁷ Winsor & Newton i danas slovi kao jedan od najpouzdanijih i najpoznatijih proizvođača slikarske opreme.

Druga važna promjena bio je način pohranjivanja boja. Na prezentaciji učenici mogu pratiti kako su se ambalaže mijenjale kroz vrijeme [Prilog: Prezentacija 1/22]. Američki slikar John Rand (1801.–1873.) je 1841. godine izumio metalne tube za pohranu boje, zamjenivši tako dotadašnji način pohranjivanja u mijehovima, u kojima je ipak postojala velika vjerojatnost da će se boja osušiti.⁷⁸ Postojali su i raniji pokušaji pronalaženja rješenja za pohranjivanje boje. James Harris je 1822. godine predstavio šprice za pohranu boje, no do izuma metalnih tuba su se ipak najviše koristili mijehovi zbog cjenovne pristupačnosti.⁷⁹ Izum metalnih tuba za boju uvelike je pripomogao impresionistima koji su svoja djela stvarali mahom u *plein-airu*. Sam Auguste Renoir (1841.–1919.) ustvrdio je da bez izuma metalnih tuba za pohranjivanje boje ne bi bilo impresionizma, ne bi bilo djela Cézannea, Moneta ni Pissarra. Razlog leži u tome što je dotadašnji način pohranjivanja boje u mijehu bio vrlo nespretnan. Bili su nespretni za rukovanje te nije postojala garancija da se boja u mijehu neće osušiti. Kada su izumljene metalne tube za pohranu boje, umjetnici su boju mogli bezbrižno nositi sa sobom. Tube su bile jednostavne za rukovanje, naročito zbog toga što su imale poklopac koji je dodatno osiguravao da se boja ne osuši nakon otvaranja. Upravo to je umjetnicima pružilo slobodu i fleksibilnost koja im je bila potrebna za *plein-air* slikarstvo.⁸⁰

Osim boja, razne inovacije zbile su se i po pitanju ostale umjetničke opreme. U 19. stoljeću je primjerice raznovrsnost kistova dostupnih umjetnicima bila veća nego ikada prije.⁸¹ Važna promjena kod kistova bila je stavljanje okruglog metalnog prstena koji je spajao dlačice kista s

⁷⁶ Usp. Isto, str. 179.

⁷⁷ *British artists' suppliers, 1650-1950*, <https://www.npg.org.uk/research/programmes/directory-of-suppliers/w.php> (pregledano: 20. lipnja 2018.).

⁷⁸ Usp. Isto, str. 180.

⁷⁹ Usp. James Ayres, *The artist's craft: a history of tools, techniques and materials*, London: Guild Publishing, Phaidon Press Lim., 1985., str. 110.

⁸⁰ Usp. Philip Ball, *Bright Earth. Art and the Invention of Color*, 2002., str. 180.

⁸¹ Usp. Isto, str. 123.

drvenom drškom te je tako cijela konstrukcija bila čvršća. Osim toga prsten je mogao biti i spljošten, oblikujući na taj način i raspored dlačica kista. Upravo je ta promjena omogućila Cézanneu njegov prepoznatljiv fasetirani potez.⁸²

Umjetnicima je također bilo bitno da oprema koju nose sa sobom kada idu slikati u prirodu ne bude preglomazna i preteška pa se pokazala potreba za alternativom tradicionalnim platnima i drvenoj podlozi koja je bila vrlo nespretna za transport. Zato su se počeli proizvoditi razni kartoni koji su bili puno lakši i jednostavniji za transport, a proizvodili su se praktični spremnici za svu potrebnu opremu, dio koje je sada bio i prijenosni sklopivi tronožac.⁸³

4.3. Pariz kao umjetničko središte

Tema trećeg projektnog tjedna je Pariz, koji je u 19. stoljeću postao najvažnijim svjetskim umjetničkim središtima. Učenička istraživanja su usmjerena prema proučavanju političkih i društvenih promjena koje su dovele do snažnog rasta Pariza i njegove velike urbanističke obnove. Uz to će učenici predstaviti rezultate svojih istraživanja o likovnim akademijama i njihovoj ulozi u oblikovanju javnog ukusa i vrednovanja umjetnosti, kao što je *École des Beaux-Arts* te o pariškom Salonu kao glavnoj umjetničkoj manifestaciji. Nezaobilazan dio učeničkog istraživanja ove teme je i akademizam, odnosno norme koje su njime nametnute umjetnicima, kao i konačni raskol između umjetnika koji su zagovarali akademizam i onih koji su se od njega svjesno odmakli. Ključni pomovi u ovoj temi su akademizam, umjetničke akademije, *Salon*, *haussmannizacija* i *Salon odbijenih*.

4.3.1. Kratki pregled glavnih povijesno-političkih događaja u Francuskoj tijekom 19. stoljeća

Sat počinje zadatkom koji učenici rješavaju u radnom materijalu podijeljenom na početku sata [Prilog: Vježba 2, Zadatak 1] i koji se istovremeno projicira na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 2/2]. Zadatak učenika je prepoznati i imenovati čuvene pariške građevine: Notre-Dame, Eiffelov toranj, staklenu piramidu na ulazu u muzej Louvre, kabaret Moulin Rouge, Slavoluk pobjede, Panthéon (izvorno crkva Sainte-Geneviève). Pretpostavlja se da je većina prikazanih građevina učenicima poznata pa tijekom analize vježbe učenici dobivaju priliku reći sve što znaju o pojedinoj građevini. Katedralu Notre Dame u Parizu trebali bi prepoznati kao jednu

⁸²Alexander Katlan, *The American Artist's Tools and Materials for On-site Oil Sketching*, u: *Journal of the American Institute for Conservation* 1999, Vol.38, br. 1, str. 21–32, <http://cool.conservation-us.org/coolaic/jaic/articles/jaic38-01-003.html> (pregledano 22. veljače 2018.).

⁸³ Usp. Isto.

od najpoznatijih svjetskih primjera gotičke arhitekture o kojoj su već imali priliku nešto naučiti na nastavi Likovne umjetnosti u trećem razredu.⁸⁴ Očekuje se, također, da će učenici znati navesti da je Eiffelov toranj podignut 1889. godine povodom Svjetske izložbe u Parizu. Zasigurno će prepoznati čuvenu piramidu na trećem prikazu, konstrukciju od metala i stakla koja danas služi kao glavni ulaz u muzej Louvre. Izgrađena je 1989. godine prema projektu kinesko-američkoga arhitekta Ieoh Ming Peia (r. 1917.). Slijedi prikaz poznatog kabareta Moulin Rouge, jednog od najpopularnijih mjesta za noćni život s kraja 19. stoljeća u Parizu, a danas turističke atrakcije. Zatim je prikazan Slavoluk pobjede, podignut po Napoleonovoj narudžbi, a po uzoru na Titov slavoluk u Rimu. Zadnja građevina je Panthéon (1790.), prvotno crkva Sainte-Geneviève, sekularizirana za vrijeme francuske revolucije, kada je posvećen istaknutim francuskim građanima.⁸⁵ Prepoznatljivost odabranih primjera izvrsno ilustrira koliko je svijest o Parizu kao jednom od vodećih umjetničkih i kulturnih središta svijeta prisutna još i danas. Prikazane građevine samo su neke od brojnih simbola Pariza, ali i francuske kulture uopće te svjedoče o ulozi Pariza kao umjetničke metropole. U nastavku će učenici izlagači pojasniti nešto više o političkim prilikama koje su dovele do procvata Pariza.

Učenike se ukratko podsjeća na dinamičnu situaciju u Parizu, odnosno u Francuskoj tijekom 19. stoljeća. Kako bi kronologija događaja bila što jasnija, učenici izlaganje prate uz vremensku crtu reproduciranu na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 2/3]. Polaze od Francuske revolucije 1789. godine koja je, između ostalog, rezultirala ukidanjem feudalnog sustava. Osim toga je znatno oslabljena moć Crkve te su kleru oduzeta dobra. Važan događaj bilo je donošenje *Deklaracije o pravima čovjeka i građanina* 26. kolovoza 1789. godine, kojom su ljudi proglašeni »slobodni i jednaki u pravima.«⁸⁶ Ta deklaracija, doduše, još uvijek nije predviđala prava za žene te je stoga feministkinja Olympe de Gouges (1748.–1793.) 1791. godine napisala *Deklaraciju o pravima žena*.⁸⁷ Bavila se mnogima pitanjima poput razvoda braka, prava samohranih majki, prava siročadi i sl. Bila je aktivna i u politici te podržavala žirondince i branila kralja Luja XVI. (1754.–1793.), a zbog toga je i pogubljena dolaskom jakobinaca na vlast.⁸⁸ Nakon Francuske revolucije i

⁸⁴ Usp. Ministarstvo znanosti, obrazovanja i sporta, *Nastavni plan i program za Likovnu umjetnost*, u: Glasnik Ministarstva kulture i prosvjete, broj 1. Zagreb: Školske novine, 1994., http://dokumenti.ncvvo.hr/Nastavni_plan/gimnazije/obvezni/likovni.pdf (pregledano 20. srpnja 2018.).

⁸⁵ Usp. *Encyclopaedia Britannica* <https://www.britannica.com/topic/Pantheon-building-Paris-France> (pregledano 25. veljače 2018.).

⁸⁶ Usp. Jean Carpentier, François Lebrun, *Povijest Francuske*, Zagreb: Barbat, 1999., str. 186.

⁸⁷ Usp. *Modern History Sourcebook: Olympe de Gouge: Declaration of the Rights of Women, 1791*, <https://sourcebooks.fordham.edu/mod/1791degouge1.asp> (pregledano 21. lipnja 2018.).

⁸⁸ Usp. *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Olympe-de-Gouges> (pregledano 30. srpnja 2018.).

ukidanja monarhije, 22. rujna 1792. godine proglašena je Prva republika.⁸⁹ U Francuskoj je dolaskom jakobinaca na vlast i osnivanjem Komiteta javne sigurnosti (franc. *Comité De Salut Public*) 1793. godine započinje razdoblje tzv. jakobinskog revolucionarnog terora odnosno jakobinske diktature, koje je dokončano sredinom 1794. godine pogubljenjem zagovaratelja ovih ideja.⁹⁰ Uslijedilo je osnivanje tzv. Direktorija, vlade Prve republike 1795. godine, koja je pala kada je 1799. godine Napoleon Bonaparte (1769.–1821.), uspješni francuski vojskovođa i general, izvršio puč i preuzeo vlast. Tada je osnovan Konzulat, koji je zamijenio Direktorij kao izvršno tijelo.⁹¹ Već 1804. godine Napoleon se proglašava carem, čime započinje razdoblje Prvog Carstva za vrijeme kojeg je Napoleon u svojim osvajačkim pohodima pokorio velik dio Europe i maksimalno proširio francuske granice. Na velike probleme naišao je u ratu protiv Carske Rusije u kojoj je pretrpio velike gubitke, a potpuni slom doživio je u tzv. Bitci naroda (Bitka kod Leipziga) 1813. godine, nakon čega je 1814. godine abdicirao i bio prognan na otok Elbu. Vlast je potom preuzeo Luj XVIII (1755.–1824.), no njegovu je vladavinu na 100 dana prekinuo Napoleon vrativši se vladati u Pariz. U bitci kod Waterlooa 1815. godine doživio je težak poraz te su ga Britanci zarobili i poslali na otok Sveta Helena.⁹² Luj XVIII. se tada vratio i vladao do 1824. godine, kada ga je naslijedio brat Karlo X. (1757.–1836.). Njegova je vladavina potrajala do 1830. godine jer je tada izbila druga francuska revolucija kojom je na vlast došao Luj Filip I. (1773.–1850.) iz dinastije Bourbon. Iako je isprva uživao veliku podršku građana, ustanak 1848. godine je kralja natjerao na abdikaciju. Osnovana je Druga republika, a za predsjednika je izabran Luj Napoleon Bonaparte (1808.–1873.), koji se 1852. godine proglasio carem, Napoleonom III. Vladao je do 1870. godine te je Francuska za vrijeme njegove vladavine uživala veliki prosperitet, sve do teškog poraza u Francusko-pruskom ratu 1870. godine, kada je uspostavljena Treća republika.⁹³

Urbanistički najbitnije promjene u Parizu dogodile su se za vrijeme vladavine cara Napoleona III. Za izradu programa urbane obnove Napoleon je odabrao prefekta Departmana Seine, Georges Eugène Haussmanna (1809.–1891.), koji je »započeo goleme pregradnje za poboljšanje grada.«⁹⁴ Ovakvi zahvati bili su mogući zahvaljujući prosperitetu koji je Francuska uživala za vrijeme vladavine Napoleona III. O kupovnoj moći Parižana mnogo govori i fenomen pariških prolaza (franc. *Les passages couverts de Paris*), svojevrzne preteče trgovačkih centara

⁸⁹ Usp. Jean Carpentier, François Lebrun, *Povijest Francuske*, 1999. g., str. 189.

⁹⁰ Usp. *Encyclopaedia Britannica* <https://www.britannica.com/place/France/History> (pregledano 25. veljače 2018.).

⁹¹ Usp. Isto.

⁹² Usp. Isto.

⁹³ Usp. Isto.

⁹⁴ Usp. Horst Woldemar Janson, *Jansonova povijest umjetnosti: zapadna tradicija*, 2008., str. 863.

koji danas svakodnevno niču po svim velikim, ali i manjim gradovima. Učenici na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 2/4] mogu vidjeti dva primjera takvih prolaza, *Galerie Vivienne* i *Passage du Grand-Cerf*. Radi se o prolazima koji su natkriveni stakleno-željeznom konstrukcijom koja je spajala dvije strane ulice, a nastali su većinom u trećem i četvrtom desetljeću 19. stoljeća. U prolazima su se nalazili nizovi elegantnih prodavaonica tekstilom, nakitom i sl.⁹⁵

Tijekom 19. stoljeća sve se više ljudi u potrazi za poslom selilo sa sela u velike gradove zbog čega su gradovi kao što je Pariz postajali sve napučeniji. Značajna je činjenica da je u razdoblju između 1870. i 1900. godine broj stanovnika Pariza porastao s 1,8 na 2,7 milijuna ljudi, od čega je samo deset posto bilo novorođenčadi, a ostatak su činili doseljenici.⁹⁶ Gusto naseljeno srednjovjekovno središte Pariza gotovo je u potpunosti razrušeno kako bi se napravilo mjesta za novi, moderni Pariz Napoleona III i Haussmanna. Izlagači učenicima na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 2/5] prikazuju dvije fotografije tipične pariške ulice – jednu iz vremena prije, a jednu iz vremena nakon Haussmannove obnove. Kroz postavljanje pitanja izlagači navode ostale učenike da uoče najbitnije razlike između tipičnih ulica iz dvaju razdoblja, primjerice razlike u širini ulica, njihovoj preglednosti, izgledu zgrada, odnosno njihovih pročelja. Učenici bi trebali uočiti da je starija ulica vrlo uska i zakrivljena, a samim time i nepregledna. Haussmann je taj tip ulice zamijenio bulevarima, odnosno avenijama. Bulevari su, za razliku od starijih ulica, široki i ravni te su, zahvaljujući tome, puno pregledniji. Uz to su pročelja na Haussmannovim građevinama unificirana s ciljem postizanja simetrije i pravilne izmjene zida i otvora, a građevine su iste ili gotovo iste visine. Suprotno tome, građevine u starijoj ulici su raznolike, nema pretjeranih sličnosti u oblikovanju pročelja, jasno je da je svaka cjelina za sebe i ne može se govoriti o pravilnom uzorku. Učenici također uspoređuju plan grada prije i poslije Haussmannovih pregradnji pri čemu će i na tom primjeru uočiti veliki naglasak na simetriji te ravne i široke ulice u izgledu preuređenoga grada. Osim toga, u novom se planu grada primjećuju i velike zelene površine. Haussmann je, naime, udeseterostručio ukupnu površinu parkova u gradu i na taj način dodatno doprinio prozračnosti grada, a uređeno je mnoštvo trgova koji su označavali manja središta grada.⁹⁷ Haussmann je radio i na unapređenju gradske infrastrukture gradnjom kanalizacije i vodovoda. Obzirom da su u prenapučenom središtu grada, gdje je sanitarno uređenje bilo iznimno loše, razne epidemije bolesti bile učestale, Haussmann je uvidio potrebu za poboljšanjem. Iz tog

⁹⁵ Usp. Walter Benjamin, *Paris: Capital of the Nineteenth Century*, Perspecta, Vol. 12, 1969., str. 165.

⁹⁶ Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York & London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2011., str. 305.

⁹⁷ Usp. Isto, str. 307.

je razloga izgradio novi sustav podzemne kanalizacije, uspješno odvojivši kontaminiranu od čiste vode, a uz to je po Parizu postavio i plinske ulične svjetiljke.⁹⁸

S druge strane, postoje i mnoge manje altruističke teorije koje polaze od toga da je osnovna ideja iza stvaranja širokih bulevara bila sprječavanje daljnjih revolucija u Parizu. Pariški su ustanci, naime, započinjali tako da bi pobunjenici okupirali bitna gradska središta i građevine, postavljajući barikade u uskim ulicama, a obzirom da je takvih situacija od kraja 18. stoljeća bilo mnogo, Napoleon III. je to onemogućio širokim bulevarima koji su povezivali glavne strateške točke u gradu te su omogućavali brzu mobilizaciju vojske.⁹⁹ U novom, Haussmannovom Parizu uočava se i snažna segregacija jer si siromašno stanovništvo niže radničke klase, koje je do vremena pregradnje živjelo u starim zgradama u središtu Pariza, više nije moglo priuštiti život u luksuznim Haussmannovim stanovima, već su bili primorani preseliti se na gradsku periferiju, a stanove su koristili pripadnici viših klasa.¹⁰⁰ Zbog toga su mnogi Parižani osjećali otuđeno te su uvidjeli mane i nehumanosti velikoga grada.¹⁰¹

Kao zaključak slijedi vježba koju učenici rješavaju na dobivenima radnim materijalima [Prilog: Vježba 2, Zadatak 2], a istovremeno je reproducirana na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 2/7]. Njihov je zadatak pažljivo promotriti reproducirane dijelove Pariza prije i poslije Haussmannovih pregradnji. Cilj vježbe je da učenici prepoznaju pojedine elemente grada i ključne građevine te na temelju uočenih sličnosti i razlika povežu odgovarajuće parove. Tijekom analize vježbe učenici trebaju opisati promjene između *starog* i *novog* Pariza koje mogu vidjeti na reproduciranim fotografijama. Na prvoj fotografiji prikazan je *Carré Saint-Etienne-du-Mont*, prepoznatljiv po istoimenoj crkvi Saint-Étienne-du-Mont (1624.), vidljivoj na obje fotografije. Slijedi *Avenue de L'Opéra*, na čijem se kraju nazire Opera (1875.) Charlesa Garniera (1825.–1898.). Zatim je prikazan *Quai des Orfèvres* i *Pont Saint Michel*. Slijede *Rue des Écoles*, *La rue de Rivoli* i *Rue Soufflot*.

4.3.2. Pariz kao umjetničko središte

U nastavku učenici izlagači govore o Parizu kao umjetničkom središtu. Osim što se, dakle, razvio u snažno industrijsko središte te doživio intenzivan urbanistički rast, Pariz se nametnuo kao vodeće umjetničko središte. Tome je zasigurno pridonijelo blagostanje koje je Francuska, odnosno

⁹⁸ Usp. Isto.

⁹⁹ Usp. Isto, str. 307–308.

¹⁰⁰ Usp. Isto, str. 308.

¹⁰¹ Usp. Walter Benjamin, *Paris: Capital of the Nineteenth Century*, 1969., str. 171.

Pariz u ovom razdoblju uživao. Još od 17. stoljeća najbitnije je mjesto u francuskoj umjetnosti zauzimala *Kraljevska akademija slikarstva i skulpture* (franc. *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 1648. g.), odnosno kasnije *Akademija lijepih umjetnosti* (franc. *Académie des Beaux-Arts*, 1816. g.) i unutar nje *Škola lijepih umjetnosti* (franc. *École des Beaux-Arts*, 1863. g.). Umjetničke su akademije općenito imale ključnu ulogu u obrazovanju umjetnika, organiziranju umjetničkih izložbi, ali i oblikovanju umjetničkog tržišta. Na akademijama su se određivale odgovarajuće teme u umjetnosti, mjerila, kompozicije, tehnike i dr., te su na taj način utjecale na oblikovanje ukusa javnosti, koja je pokazivala sve veći interes za umjetnost.¹⁰² Akademija je u Francuskoj imala potpunu kontrolu nad umjetnošću – samo su umjetnici koji su bili članovi Akademije mogli dobiti neku javnu narudžbu. I do privatnih su narudžbi umjetnici mogli doći samo putem izlaganja svojih djela na javnim izložbama jer su na taj način postajali poznati javnosti i potencijalnim naručiteljima. Obzirom da su javne izložbe također bile pod apsolutnom kontrolom Akademije, umjetnicima su predložena djela morala biti odobrena od strane Akademije kako bi uopće bila izložena. Ako do odobrenja nije došlo, umjetnik nije mogao izlagati, javnost nije znala za njega te samim time nije dobivao narudžbe.¹⁰³

Akademija je, između ostaloga, bila vrlo stroga po pitanju tema koje su bile dozvoljene za umjetnička djela te su one kroz takozvanu *hijerarhiju kategorija* bile stupnjevane po važnosti.¹⁰⁴ Kako bi ih pobliže upoznali s hijerarhijom tema, izlagači druge učenike upućuju na njihov sljedeći zadatak u radnom materijalu [Prilog: Vježba 2, Zadatak 3]. Učenici na reprodukcijama, koje su istovremeno prikazane na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 2/9] trebaju prepoznati teme te ih imenovati na za to predviđenom mjestu. Tijekom analize učenici ukratko opisuju odabrane likovne primjere te navode po čemu su zaključili o kojoj se temi na pojedinoj reprodukciji radi. Kao primjer povijesne teme prikazana je Davidova (1748.–1825.) *Zakletva Horacija* (1784.).¹⁰⁵ Kao primjer portreta prikazan je Ingresov (1780.–1867.) prikaz *Napoleona na prijestolju* (1806.).¹⁰⁶ Primjer genre teme su Milletove (1814.–1875.) *Sakupljačice žita* (1857.).¹⁰⁷ Primjer pejzaža je Corotov (1796.–1875.) *Ville-d'Avray* (1867.).¹⁰⁸ Naposljetku je prikazan Latourova (1836.–1904.) mrtva priroda *Vaza s krizantemama* (1864.).¹⁰⁹ Zatim učenici izlagači pitaju ostale što misle, koju je temu

¹⁰² Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 2011., str. 272.

¹⁰³ Usp. *French Academy of Fine Arts*, <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/french-academy.htm> (pregledano 2. ožujka 2018.).

¹⁰⁴ Usp. Isto.

¹⁰⁵ Ulje na platnu, 329,8 cm×424,8 cm, Musée du Louvre, Pariz.

¹⁰⁶ Ulje na platnu, 259 cm×162 cm, Musée de l'Armée, Pariz.

¹⁰⁷ Ulje na platnu, 84 cm x 1,12 m, Musée d'Orsay, Pariz.

¹⁰⁸ Ulje na platnu, 65 cm×35 cm National Gallery of Art, Washington.

¹⁰⁹ Ulje na platnu, 42,5 x 39,5 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Akademija kategorizirala kao najvišu vrijednost, a koju kao najnižu. Nakon nekoliko prijedloga, izlagači otkrivaju kako je prvo mjesto u *hijerarhiji kategorija* zauzimalo povijesno slikarstvo, iza kojeg su slijedili portreti, genre prizori, pejzaži i mrtva priroda. Taj je hijerarhijski sustav služio i kao polazna točka pri dodjeli nagrada kao što su školarine, ali i kod određivanja mjesta koje će pojedino djelo dobiti na *Salonu*, izložbi koja se u organizaciji Akademije održavala svake dvije godine. Najuspješniji umjetnici Akademije osvajali su tzv. *Prix-de-Rome*, odnosno *Rimsku nagradu* koja je podrazumijevala školarinu za Francusku akademiju u Rimu.¹¹⁰ Osim tema, Akademija je strogo zadanim propisima određivala i sve druge značajke umjetničkoga stvaralaštva. Od stila promican je prije svega klasicistički stil.¹¹¹ Velik je naglasak stavljen i na moralnu ulogu djela. Svako je djelo moralo nositi važnu poruku s ciljem dizanja morala. Primjerice slike koje prikazuju povijesne bitke trebale su isticati hrabrost, biblijske teme duhovnost, razne alegorije su ukazivale na idealne humanističke vrijednosti i sl. Smatralo se da teme poput mrtve prirode ne posjeduju istu moć prenošenja važnih poruka, pa su upravo zbog toga povijesne teme bile na vrhu hijerarhije.¹¹² Realizam nije bio previše poželjan u prikazivanju ljudi i drugih motiva, već je Akademija zahtijevala idealizam. Boja je morala vjerno odražavati prirodu, a jarke su boje bile nepoželjne. Slikarski potez morao je biti nezamjetan, površina slikarskog platna glatka, bez debelih nanosa boje.¹¹³ Kriteriji oblikovanja kiparskih djela bili su još konzervativniji jer su tijekom 19. stoljeća glavni naručitelji skulptura i dalje bili država sa službenim narudžbama, zatim bogati privatni naručitelji portreta te crkva. Uz to je izrada skulpture bila puno skuplja od slike pa si kipari nisu mogli priuštiti s jedne strane raditi kako bi zadovoljili javni ukus, a uz to raditi nešto i za vlastiti ukus.¹¹⁴

Kako bi usvojili i dodatno utvrdili vrijednosti koje je promovirala Akademija, izlagači ostale učenike upućuju na njihov četvrti zadatak [Prilog: Vježba 2, Zadatak 4], u kojem se od njih traži da na temelju onoga što su čuli o kriterijima vrednovanja djela na Akademiji razvrstaju reproducirane likovne primjere u dvije skupine. U jednoj će skupini biti djela koja pripadaju akademskom slikarstvu, a drugoj djela koja ne podliježu pravilima akademskog slikarstva. Zadatak je istovremeno reproduciran na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 2/10]. Izlagači učenicima naglašavaju da obrate pozornost na tehniku slikanja i na teme. Tijekom analize će učenici ponuditi svoja rješenja te argumentirati zašto su određene reprodukcije grupirali zajedno.

¹¹⁰ Usp. Isto.

¹¹¹ Usp. Isto.

¹¹² Usp. *Academic Art*, <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/academic-art.htm> (pregledano 2. ožujka 2018.).

¹¹³ Usp. Isto.

¹¹⁴ Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 2011., str. 286.

Nakon toga izlagači nude točna rješenja – u jednoj su skupini *Otmica Sabinjanki* (1799.)¹¹⁵ Jacquesa-Louisa Davida, *Rođenje Venere* (1863.)¹¹⁶ Alexandrea Cabanela (1823.–1889.) te *Nimfe i satir* (1873.)¹¹⁷ Williama-Adolphea Bouguereaua (1825.–1905.). U drugoj skupini su *Bar u Folies-Bergère* (1882.)¹¹⁸ Édouarda Maneta (1832.–1883.), *Nedjeljno poslijepodne na otoku La Grande Jatte* (1886.)¹¹⁹ Georgesa-Pierrea Seurata (1859.–1891.) i *Boulevard des Capucines* (1874.)¹²⁰ Claudea Moneta (1840.–1926.). Pretpostavlja se da će učenici zamijetiti da su u prvoj skupini slike povijesne i mitološke tematike, da slikarski rukopis na ovim djelima nije vidljiv te da su figure naglašeno plastične i idealizirane. U drugoj skupini su slike koje prikazuju isječke iz suvremenoga života Pariza, potez umjetnika je iznimno vidljiv i mrljast s debelim nanosima boje, a figure nisu posve jasno definirane, ponegdje su svedene na siluete ili su potpuno plošne. Kada su osvjestili supostojanje dvije umjetničke struje u Parizu 19. stoljeća, akademske umjetnosti s jedne i avangardne umjetnosti s druge strane, učenici će se u nastavku izlaganja upoznati s mjestima na kojima su umjetnici izlagali.

Tijekom 19. stoljeća, naročito od vremena uspona Luja XVIII. na vlast, Pariz je imao apsolutnu nadmoć u umjetničkom svijetu, a pariški je Salon bio najposjećenija umjetnička manifestacija.¹²¹ Već je Napoleon, koji je naumio Pariz učiniti glavnim gradom svog carstva i Europe, tražio da su u Musée Napoléon, kako je preimenovao Louvre 1804. godine, dopreme najznačajnija umjetnička djela iz poraženih zemalja.¹²² S druge strane, u okviru pariškoga Salona priliku za predstavljanje svojih djela su dobili i tadašnji suvremeni umjetnici željni afirmacije i narudžba. Salon se održavao svake druge godine u *Salon Carré* u Louvreu. S obzirom da je izložba iz godine u godine bivala sve većom, porasle su i potrebe za prostorom. Stoga se ubrzo proširila i na susjedne dvorane, prekrivene djelima mahom francuskih umjetnika, koji su sada uživali prestiž kakav su prije njih uživali talijanski umjetnici.¹²³ Car Luj XVIII. otvorio je i prvi muzej suvremene umjetnosti – *Musée du Luxembourg* (1818.), u kojem su izlagana djela suvremenih francuskih umjetnika.¹²⁴ Tijekom Francuske revolucije vrata Salona su otvorena i za inozemne umjetnike,

¹¹⁵ Ulje na platnu, 385×522 cm, Musée du Louvre, Pariz.

¹¹⁶ Ulje na platnu, 130×225 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

¹¹⁷ Ulje na platnu, 260×180 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

¹¹⁸ Ulje na platnu, 96×130 cm, Courtauld Gallery, London.

¹¹⁹ Ulje na platnu, 207,6×308 cm, Art Institute of Chicago, Chicago.

¹²⁰ Ulje na platnu, 80,3×60,3 cm, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas.

¹²¹ Usp. Henri Loyrette, Sebastien Allard, Laurence des Cars, *Nineteenth century French art: from Romanticism to Impressionism, Post-Impressionism and Art Nouveau*, Paris: Flammarion, 2007., str. 41.

¹²² Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 2011., str. 74.–75.

¹²³ Usp. Henri Loyrette, Sebastien Allard, Laurence des Cars, *Nineteenth century French art: from Romanticism to Impressionism, Post-Impressionism and Art Nouveau*, 2007., str. 41.

¹²⁴ *Musée du Luxembourg, One museum, one history* <https://en.museeduluxembourg.fr/museum> (pregledano: 20. lipnja 2018.).

tako da je kandidata koji su tražili svoje mjesto na izložbi bilo sve više. Izložbeni zidovi su u cijelosti bili prekriveni umjetničkim djelima, kao što je vidljivo na djelu *Karlo X. dodjeljuje nagrade umjetnicima na Salonu 1824. godine* (1827.) François-Joseph Heima (1787.–1865.) [Prilog: Prezentacija 2/11].¹²⁵ Upravo to pojašnjava razloge zašto je umjetnicima bilo bitno da njihovo djelo bude izloženo na uočljivom mjestu. O velikoj popularnosti Salona govori i činjenica da ga je 1850. godine posjetilo oko 500 000 ljudi.¹²⁶ Nedjeljom, kada je ulaz bio besplatan, posjećenost je znala porasti i do 50 000 ljudi.¹²⁷ Vrlo često su Salon i njegova raznolika publika bili metom pariških karikaturista, među kojima se ističe Honoré Daumier (1808.–1879.).¹²⁸ Jedna od takvih karikatura je i *Slobodan ulaz na Salon* (1852.), u kojoj Daumier prikazuje gužvu koja sačinjava vrlo raznolika publika [Prilog: Prezentacija 2/11].¹²⁹

Umjetnici su bili svjesni moći Akademije te su sukladno tome donosili odluku hoće li se pokoriti njenim zahtjevima ili će se pobuniti. Kako bi si osigurali sredstva za život, većina je slijedila propisane akademske zahtjeve, no mnogi su se dodatno školovali u privatnim školama i atelierima ili su samostalno razvijali svoj likovni jezik, kako bi zadovoljili osobne želje i ukus.¹³⁰ Uskoro su i umjetnici koji su se pobunili protiv strogih normi Akademije dobili svoj izložbeni prostor. Godine 1863. Napoleon III. organizirao je *Salon odbijenih* (franc. *Salon des Refusés*), na kojem su, kako naziv ove manifestacije otkriva, bila izložena djela koja je žiri Salona odbio. *Salon odbijenih* održavao se istovremeno sa službenim Salonom te se prema broju posjetitelja pokazao jednako popularnim.¹³¹ Godine 1884. osnovan je i *Salon neovisnih* (franc. *Salon des Indépendants*), koji je djelovao usporedno sa službenim Salonom, omogućujući javnosti da se upozna s modernim stremljenjima u umjetnosti.¹³² Mnogi su umjetnici odbili sudjelovati na *Salonu odbijenih* u strahu da će im oznaka *odbijeni* previše naštetiti, ali većina je ipak smatrala da je bilo kakvo izlaganje u javnosti bolje od nikakvog.¹³³ Jedan od najpoznatijih i najutjecajnijih umjetnika koji su 1863. godine izlagali na *Salonu odbijenih* bio je Édouard Manet s tri odbijena djela, od kojih je djelo *Doručak na travi* (1863.) [Prilog: Prezentacija 2/12]¹³⁴ izazvalo mnoge

¹²⁵ Ulje na platnu, 173×256, Musée du Louvre, Pariz.

¹²⁶ Usp. *Academic Art*, <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/academic-art.htm> (pregledano: 2. ožujka 2018.).

¹²⁷ Usp. *Comic Art: The Paris Salon in Caricature*, http://www.getty.edu/art/exhibitions/comic_art/ (pregledano 3. ožujka 2018.).

¹²⁸ Usp. Isto.

¹²⁹ Litografija, 28×21cm, The Research Library, The Getty Research Institute, Los Angeles.

¹³⁰ Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 2011., str. 272.

¹³¹ Usp. *Academic Art*, <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/academic-art.htm> (pregledano: 2. ožujka 2018.).

¹³² Usp. Isto.

¹³³ Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 2011., str. 280.

¹³⁴ Ulje na platnu, 208 cm×264,5 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

kontroverze.¹³⁵ Izlagači od učenika traže da pokušaju opisati u kojim sve aspektima *Doručak na travi* odudara od normi Akademije. Na slici velikih dimenzija, rezerviranih za povijesne slike nije prikazana povijesna tema, već dva suvremeno odjevena muškarca pored kojih sjedi naga žena za koju se vjerovalo da predstavlja prostitutku.¹³⁶ Djelo je dobilo mnoge kritike i zbog izvedbe jer je djelovalo skicozno i nedovršeno, a prostor je naslikan vrlo neuvjerljivo i protivno pravilima geometrijske perspektive. Potez kista je bogat i vidljiv, a nanosi boje gusti. Likovi su oblikovani plošno te se čini kao da lebde u dvodimenzionalnom prostoru.¹³⁷ Jednako kontroverzno djelo bila je i Manetova *Olimpija* (1863.) koja je 1865. godine ipak izložena na redovnom Salonu [Prilog: Prezentacija 2/13].¹³⁸ Iako se isprva čini da je riječ o klasičnoj temi Venere, Manet je ovim djelom izazvao oštre reakcije publike i kritike. Osim što je ponovno na platnu velikih dimenzija prikazao suvremenu temu, na djelu je u prvom planu naslikana naga prostitutka koja gleda izravno u promatrača. Ona nije idealizirana, dapače, prikazana je sa svim nesavršenostima te nimalo uljepšana.¹³⁹ Potez je i na ovom djelu vrlo grub i vidljiv. Jedno od odbijenih djela 1863. godine bio je i *Slikarev atelje* (1855.) slikara Gustavea Courbeta (1819.–1877.), vodećeg predstavnika realizma u slikarstvu. [Prilog: Prezentacija 2/14].¹⁴⁰ Radi se o platnu velikih dimenzija s mnoštvom portreta Courbetovih suvremenika, uključujući Courbetov autoportret i nagi ženski model. Ono što je također izazvalo kritiku javnosti je pozadina izvedena s vrlo vidljivom umjetničkim potezom zbog čega se djelo čini nedovršenim.¹⁴¹ Na Salonu odbijenih izlagali su, između ostalih i Camille Pissarro (1830.–1903.), Paul Cézanne (1839.–1906.) i James McNeill Whistler (1834.–1903.) čije je djelo *Simfonija u bijelom br. 1* (1862.) odbijeno zbog neprimjerene teme, a slikarski potez je izrazito vidljiv s debelim nanosima boje [Prilog: Prezentacija 2/14].¹⁴²

Unatoč kritikama vodećih predstavnika Akademije i zagovornika tradicionalne struje u umjetnosti, alternativni umjetnički pravci, škole i izložbe su krajem 19. stoljeća doživjeli svoj procvat. Ubrzo je mnogim kolekcionarima, trgovcima umjetninama i kritičarima dosadio jednoličan stil kojeg je promovirala Akademija kroz svoj Salon te su se priklonili umjetnicima koji su napravili iskorak od tih normi, o čemu svjedoči velik broj posjetioaca na *Salonu odbijenih*, kao i *Salon neovisnih* koji je postao značajno posjećeniji od redovnog Salona.¹⁴³ Otvaranje

¹³⁵ Usp. Isto, str. 281.

¹³⁶ Usp. Horst Woldemar Janson, *Jansonova povijest umjetnosti: zapadna tradicija*, 2008., str. 870.

¹³⁷ Usp. Isto, str. 871.

¹³⁸ Ulje na platnu, 131 cm×191 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

¹³⁹ Usp. Isto.

¹⁴⁰ Ulje na platnu, 359×598 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

¹⁴¹ Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 2011., str. 282.

¹⁴² Ulje na platnu, 215 cm×108 cm, National Gallery of Art, Washington.

¹⁴³ Usp. Isto.

alternativnih izložbi (npr. *Izložba impresionista*), kao i interes javnosti za njih označio je prekretnicu u životu umjetnika od kojih se tada više nije očekivalo strogo slijeđenje propisa Akademije. Umjetnici su postali svjesni da će njihova djela biti viđena unatoč formalnom neodobravanju te da će na taj način doći do potencijalnih narudžbi, čime će si omogućiti financijsku potporu i samim time osigurati egzistenciju.¹⁴⁴ Akademija se naposljetku, 1881. godine, odrekla kontrole nad Salonom te ju je prepustila *Društvu francuskih umjetnika* (franc. *Société des Artistes*), koje je također ostalo pomalo rezervirano prema „avangardnoj“ umjetnosti, tako da su umjetnici koji su i dalje radili u skladu s normama Akademije, poput Williama-Adolphea Bouguereaua nastavili uživati potporu službenog Salona. Ipak su ubrzo nakon tog događaja počeli igrati novi saloni, kao već spomenuti Salon neovisnih, a na samom početku 20. stoljeća i Jesenski salon (franc. *Salon d'Automne*) i mnogi drugi.¹⁴⁵

4.4. Bijeg od modernog svijeta i akademizma I

U sklopu teme *Bijeg od modernog svijeta i akademizma* ukratko se ponavlja koje su to tehnološke novosti oblikovale život, posao i društvo u 19. stoljeću. Govori se o negativnim aspektima industrijalizacije koji su umjetnike potaknuli na bijeg od modernog svijeta i svega što on sa sobom donosi. Obzirom da je tema zbog svog opsega podijeljena na dva tjedna, u prvom se tjednu razmatra umjetnikov fizički bijeg iz modernog svijeta, točnije umjetnikov bijeg u prirodu, ali i mnogi egzotizmi koji su postali velikom zanimacijom umjetnicima 19. stoljeća. Učenici će moći navesti negativne strane industrijske revolucije te reakcije i pokrete koji su uslijedili kao odgovor, na primjer utopijski socijalizam ili ludizam. Uz to će moći objasniti različite pristupe umjetnika u odnosu na industrijsku revoluciju te objasniti na koje su sve načine umjetnici bježali od moderne svakodnevnice, a moći će i imenovati te opisati razne umjetničke pokrete koji su uslijed toga nastali. Neki od ključnih pojmova u tom kontekstu su Barbizonska škola, egzotizam, orijentalizam, japanizam, a važan pojam je i eskapizam.

U uvodnom dijelu sata izlagači traže od učenika da razmisle o današnjem tehnološkom razvoju te koje su njegove pozitivne strane. Zatim isto pitanje postavljaju i o negativnim stranama današnjeg tehnološkog razvoja te vode kratku raspravu. Učenici također razgovaraju o tome imaju li kada potrebu odmaknuti se od modernih tehnologija i svega što nam nameće te na koji način to čine, primjerice odlaskom u prirodu, čitanjem knjiga itd. Nakon kratke rasprave, izlagači učenike podsjećaju o važnim promjenama za vrijeme industrijske revolucije, a zatim govore o

¹⁴⁴ Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 2011., str. 304.

¹⁴⁵ Usp. *French Academy of Fine Arts*, <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/french-academy.htm> (pregledano 2. ožujka 2018.).

njenim negativnim stranama. Industrijska revolucija predstavlja jednu od najvećih sveobuhvatnih promjena u čitavoj povijesti čovječanstva – ljudski se način života promijenio u gotovo svim aspektima, ali se promijenio i utjecaj ljudi na okoliš.¹⁴⁶ U prvom tjednu projektne nastave predstavljeni su neki od glavnih izuma za vrijeme industrijske revolucije te prednosti i mogućnosti koje su njima otvorene, primjerice brži transport, lakša komunikacija te napredak u industrijskoj proizvodnji. Izumljeni su mnogi strojevi za pogone tekstilne industrije, kao što su višestruka predilica i šivaća mašina, kojima je omogućeno iznimno ubrzanje proizvodnje, no zbog tih istih izuma nastali su i mnogobrojni problemi. Obzirom da je razvojem spomenutih strojeva u tekstilnoj industriji bogato znanje prijašnjih tekstilnih radnika, čije su umijeće sada zamijenili strojevi, postalo nepotrebno, sada su se na mjestu stručnjaka mogli zapošljavati nestručni radnici.¹⁴⁷ Uz to se sama potreba za radnicima smanjila jer je sada jedan stroj mogao obavljati posao nekoliko radnika, zbog čega je neizbježno dolazilo do gubitka radnih mjesta, što se može ilustrirati brojkom radnika na tkalačkim stanovima koji se sa 800 000, koliko ih je u Engleskoj bilo na početku 19. stoljeća, smanjio na 200 000 1841. godine.¹⁴⁸ Stoga su ljudi počeli biti vrlo neprijateljski nastrojeni prema uvođenju strojeva, što zbog straha od nezaposlenosti, što zbog straha »od remećenja tradicionalnoga načina života, poznatih i umirujućih odnosa.«¹⁴⁹ Tako su, na primjer, Englezi već krajem 18. stoljeća, 1794. godine, skupljali potpise kako bi se interveniralo protiv automatskih strojeva za češljanje vune zbog kojeg je došlo do smanjenja potrebe za radnom snagom te su radnici ostajali bez posla.¹⁵⁰ Osim toga su engleski radnici još u 18. stoljeću svoju ljutnju i ogorčenost spram raznih strojeva, koji su omogućili masovnu proizvodnju, izražavali uništavanjem istih.¹⁵¹ Sa sličnim polazištem nastao je i ludizam, pokret koji je u Engleskoj trajao od 1811. do 1817. godine.¹⁵² Ludisti su se protivili mehanizaciji tekstilne proizvodnje te su se fokusirali na uništavanje ili oštećivanje raznovrsnih tkalačkih strojeva koji su tkalcima oduzimali posao.¹⁵³ Obitelji vrsnih tkalaca u novim su strojevima vidjeli ugrožavanje tradicionalnog zanata, a o tome svjedoči i to da se oko 1811. godine takve obitelji više nisu mogle uzdržavati od svog zanata. Zbog toga su se organizirali u tajno društvo te slali anonimna prijeteća pisma tvornicama,

¹⁴⁶ Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York & London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2011., str. 110–111.

¹⁴⁷ Usp. Enrico Cravetto (gl.ur.), *Povijest 12: Kolonijalizam i građanske revolucije*, Zagreb: Europapress holding, 2008., str. 481.

¹⁴⁸ Usp. Charles Moraze, *Devetnaesto stoljeće: Opći uvod. Knjiga 1: Znanstvena i industrijska revolucija*, Zagreb: Naprijed, 1976., str. 359.

¹⁴⁹ Usp. Isto, str. 109.

¹⁵⁰ Usp. Isto, str. 482.

¹⁵¹ Usp. Isto, str. 110.

¹⁵² Usp. Enrico Cravetto (gl.ur.), *Povijest 14: Industrijalizacija i nacionalne revolucije (1848.-1871.)*, Zagreb: Europapress holding, 2008., str. 340.

¹⁵³ Usp. Isto.

a s obzirom na to da tvornice te prijetnje nisu doživjele ozbiljnima, ludisti su se odlučili na uništavanje tekstilnih strojeva u tvornicama koje su im oduzimale posao.¹⁵⁴

Obzirom da su nove tvornice nicale u gradovima, a posla na selu je ponestajalo, ljudi su se u velikim brojkama selili u gradove u potrazi za poslom. To je rezultiralo velikom napućenošću, ali i visokim stupnjem nezaposlenosti, dok su oni koji su imali sreću pronaći posao u velikim gradovima, nisu bili u položaju zahtijevati nikakva radnička prava kao što su pravo na pravednu plaću ili radno vrijeme, kao ni pravo na bolje radne uvjete.¹⁵⁵ Radnici su, naime, u tvornicama provodili gotovo cijele dane, radeći i do osamnaest sati dnevno.¹⁵⁶ Osim toga su se poslodavci često odlučivali na zapošljavanje jeftine i nekvalificirane radne snage. Upravo zato se u svrhu što većeg smanjenja troškova proizvodnje u velikoj mjeri zapošljavala ženska i dječja radna snaga.¹⁵⁷ Iako su primali najniže naknade, djeca nisu bila pošteđena iznimno opasnih poslova – radili su u raznim tvornicama i rudnicima, naročito kod određenih poslova u održavanju, prilikom kojih su se djeca lakše mogla uvući u vrlo male prostore. Ipak, o razlozima zapošljavanja dječje radne snage ponajviše govori činjenica da su dobivali jednu desetinu plaće odraslog muškarca.¹⁵⁸ Nije bilo neuobičajeno da veliki poduzetnici dječju radnu snagu uzimaju izravno iz sirotišta.¹⁵⁹ Sve navedene promjene za vrijeme industrijske revolucije doprinijele su i narušavanju zdravlja radnika, kako djece, tako i odraslih, a uz to je životni vijek znatno skraćen.¹⁶⁰ Stoga se može ustvrditi da je za većinu ljudi prijelaz iz predindustrijskog u industrijsko doba značio primjetno opadanje kvalitete života. Prije industrijske revolucije tekstilni su radnici, na primjer, živjeli uz svoja obiteljska gospodarstva na selu te su uz sam posao proizvodnje tekstila uspijevali uzgajati vrtove i domaće životinje te si na taj način osiguravati izvor hrane. Dolaskom industrijske revolucije tvornice su preuzele njihov posao te su bili prisiljeni seliti se u gradove u potrazi za poslom, a tada bi cijele dane provodili u tvornicama za niske plaće te više nisu imali vremena, mjesta niti energije za bavljenje poljoprivredom.¹⁶¹ Uslijed masovne seobe ljudi u gradove, isti su

¹⁵⁴ Usp. *Responses to the Industrial Revolution*, <http://webs.bcp.org/sites/vcleary/ModernWorldHistoryTextbook/IndustrialRevolution/responsestoIR.html> (pregledano 4. ožujka 2018.).

¹⁵⁵ Usp. Isto.

¹⁵⁶ Usp. Enrico Cravetto (gl.ur.), *Povijest 12: Kolonijalizam i građanske revolucije*, 2008., str. 95.

¹⁵⁷ Usp. Isto, str. 481.

¹⁵⁸ Usp. *Effects of the Industrial Revolution*, <http://webs.bcp.org/sites/vcleary/ModernWorldHistoryTextbook/IndustrialRevolution/IREffects.html> (pregledano 4. ožujka 2018.).

¹⁵⁹ Usp. Enrico Cravetto (gl.ur.), *Povijest 12: Kolonijalizam i građanske revolucije*, 2008., str. 99.

¹⁶⁰ Usp. Isto.

¹⁶¹ Usp. *Effects of the Industrial Revolution*, <http://webs.bcp.org/sites/vcleary/ModernWorldHistoryTextbook/IndustrialRevolution/IREffects.html> (pregledano 4. ožujka 2018.).

postajali sve gušće naseljeni, što je sa sobom donijelo mnoge posljedice – prenapučenost, prljavštinu i raznovrsna zagađenja. Uzevši u obzir i druge čimbenike kao što su siromaštvo, a u skladu s tim i loša prehrana, loša higijena i općenito loši uvjeti života, kao i zastarjela medicina te neriješena sanitarna infrastruktura zbog koje je inače pitka voda gotovo uvijek bila kontaminirana, zdravstveno stanje pripadnika radničke klase bilo je iznimno ugroženo.¹⁶² Zbog svega navedenog bolesti poput tuberkuloze, kolere i tifusa su se širile velikom brzinom, a obzirom na zastarjele metode liječenja, odnosile su velike ljudske žrtve, a ljudski je životni vijek bio znatno skraćen. Na primjer, u Londonu je 1841. godine iznosio 37, a u Liverpoolu samo 26 godina.¹⁶³

Uzevši u obzir sve navedene nedaće koje je industrijalizacija donijela sa sobom, nije iznenađujuće da je mnogo ljudi pokušalo na neki način pobjeći od modernog svijeta. Dobra ilustracija toga je nicanje ideja o utopijskim zajednicama – zajednicama u kojima bi postojale tvornice s dostojanstvenim radnim uvjetima i ugodnim radnim okruženjem u kojem izrabljivanje žena i djece ne bi bilo opcija, naspram beskompromisnih i iskorištavajućih uvjeta koje nameće kapitalističko društvo.¹⁶⁴ Jedna od takvih ideja je i utopijski socijalizam koji nalaže jednakost u društvu, bez međuklasnih razlika, a kojeg je zagovarao Robert Owen (1771.–1858.) – on je ideju pokušao i ostvariti osnovavši tvornicu u kojoj se radilo prema idealističkim načelima proizašlim iz utopijskih ideja, poput poštenog tretiranja i poticanja radnika i njihovih potencijala.¹⁶⁵

Nakon što su učenike upoznali s negativnim stranama industrijske revolucije, izlagači ih upućuju na njihov prvi zadatak, koji služi kao uvod u temu o odnosu umjetnika prema modernizaciji i industrijalizaciji. Zadatak se nalazi na radnom materijalu podijeljenom na početku sata [Prilog: Vježba 3, Zadatak 1], a reprodukcije su prikazane i na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 3/5]. Od učenika se traži da prikazanih šest reprodukcija razvrstaju u dvije skupine ovisno o temi, odnosno motivima koju prikazuju. Nekoliko će učenika uz argumentaciju ponuditi prijedlog rješenja. Tijekom analize učenici će opisati motive na pojedinoj reprodukciji i uspoređivati na kojim se reprodukcijama nalaze isti i/ili slični motivi. U jednu skupinu ulaze djelo *Jutro* (1821.)¹⁶⁶ Caspara Davida Friedricha (1774.–1840.), *Flatford Mill* (1817.)¹⁶⁷ Johna Constablea (1776.–1837.) te *Hrast u Apremontu* (1852.)¹⁶⁸ Théodorea Rousseaua (1812.–1867.).

¹⁶² Usp. Isto.

¹⁶³ Usp. Isto.

¹⁶⁴ Usp. *Responses to the Industrial Revolution*,

<http://webs.bcp.org/sites/vcleary/ModernWorldHistoryTextbook/IndustrialRevolution/responsestoIR.html> (pregledano 4. ožujka 2018.).

¹⁶⁵ Usp. Isto.

¹⁶⁶ Ulje na platnu, 22×30,5 cm, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover.

¹⁶⁷ Ulje na platnu, 101,6×127 cm, Tate Britain, London.

¹⁶⁸ Ulje na platnu, 60×100 cm, Musée du Louvre, Pariz.

Ovu skupinu karakteriziraju motivi prirode, na primjer, drveće, trava, nebo, životinje, grmlje te rijeke i jezera. U drugoj skupini nalaze se *Željezo i ugljen* (1861.)¹⁶⁹ Williama Bella Scotta (1811.–1890.), *Čeličane, Cardiff noću* (1897.)¹⁷⁰ Lionela Waldena (1861.–1933.) te *Ljevaonica željeza* (1875.)¹⁷¹ Adolpha Menzela (1815.–1905.). Neki od motiva na reprodukcijama u ovoj skupini su radnici, tvornice, razna oruđa, strojevi, dim i dr. Učenici će također odgovoriti na pitanje kako bi opisali odnos jedne, a kako odnos druge skupine prema industrijskoj revoluciji. Jedna je skupina prihvatila industrijsku revoluciju i uvrstila je u svoj repertoar tema za umjetnička djela, dok je druga skupina uviđala negativne strane modernizacije i nije ju prihvatila na taj način, već je preferirala prikazivanje prirode netaknute industrijskom revolucijom.

Izlagači napominju da je upravo krajolik jedna od najučestalijih tema kojoj su se umjetnici priklanjali u eskapističkoj želji da pobjegnu od stvarnosti modernog svijeta i svega što su doživljavali kao mane modernizacije. Umjetnici su nerijetko odlazili na kraće ili duže izlete van grada kako bi mogli uživati u netaknutoj prirodi, koja je postala središnji motiv u njihovim djelima. Jedno takvo mjesto je i šuma Fontainebleau uz selo Barbizon, po kojem je skupina slikara koja je tamo obitavala dobila ime Barbizonska škola.¹⁷² Selo Barbizon udaljeno je oko 70 kilometara od Pariza, kao što je vidljivo na karti prikazanoj u prezentaciji [Prilog: Prezentacija 3/6], te je zbog relativne blizine postalo popularna turistička destinacija kod imućnih Parižana koji su tamo odlazili na kratke izlete ne bi li se pročistili od zagađenog gradskog zraka uživajući u svježem zraku i umirujućem krajoliku. Često bi od umjetnika naručili sliku s prikazom njima najdraže lokacije u Barbizonu, odnosno šumi Fontainebleau, kako bi ju ponijeli natrag u grad i uživali u njoj kada dobiju potrebu za kratki bijeg iz modernog svijeta.¹⁷³ Neki od umjetnika koji su u Barbizonu potražili bijeg od prljavštine i buke Pariza su Théodore Rousseau, Charles-François Daubigny (1817.–1878.) i Jean-François Millet (1814.–1875.) – većina ih je tamo boravila samo povremeno, naročito ljeti jer su tada u Parizu uvjeti zbog vrućine bili izrazito nepovoljni, dok je Jean-François Millet u Barbizonu boravio tijekom cijele godine.¹⁷⁴

Prije nego što nastave s izlaganjem, izlagači upućuju učenike da riješe drugi zadatak u svojim radnim materijalima – od njih se traži da se prisjete i nabroje teme koje je Akademija odobravalala te ih poslože prema hijerarhiji koju je Akademija nalagala [Prilog: Vježba 3, Zadatak 2]. Pri tome će se učenici podsjetiti da je tema krajolika zauzela tek četvrto mjesto u hijerarhiji,

¹⁶⁹ Ulje na platnu, 186, 6×187,9 cm, Wallington National Trust, Wallington.

¹⁷⁰ Ulje na platnu, 150,8×200 cm, National Museum Wales, Cardiff.

¹⁷¹ Ulje na platnu, 158×254 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

¹⁷² Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 2011., str. 126.

¹⁷³ Usp. Isto.

¹⁷⁴ Usp. Isto.

ispod povijesnih tema, portreta i genre prikaza te iznad mrtve prirode. Učenici će također navesti da su teme koje su zauzele mjesto iznad krajolika vrlo često nosile i neku dodatnu moralnu poruku. Osim toga je sastavni dio tih tema uvijek bila i ljudska figura, koje na krajoliku i mrtvoj prirodi nije bilo, pa su i iz tog razloga smatrane manje vrijednim temama. Zatim će se izlagači vratiti temi Barbizonske škole. Učenike će zamoliti da promotre reprodukcije prikazane na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 3/8] te opišu motive na njima. Nakon toga izlagači ukratko predstavljaju odabrane predstavnike Barbizonske škole. Jean-François Millet se 1848. godine trajno doselio u Barbizon, gdje je naposljetku i umro 1875. godine. Obzirom da je odrastao na selu, u Barbizonu se osjećao kao kod kuće. Jutrima se bavio raznovrsnim poslovima, na primjer brigom oko vrta, a popodneva bi provodio slikajući. Milletov je pristup bio poseban jer je u svojim pejzažima najčešće prikazivao i životinje, a nerijetko i seljake kako obavljaju svoj posao, kao što je vidljivo na primjeru *Jesenskog krajolika s puranima* (o. 1873.).¹⁷⁵ [Prilog: Prezentacija 3/8].¹⁷⁶ Charles-François Daubigny je svoju karijeru započeo slikajući u ateljeu, no kada se priključio Barbizonskoj školi počeo je slikati u prirodi. Daubigny je posebnu pozornost usmjerio na slikanje raznih vodenih površina kao što su rijeke, jezera i ribnjaci, a o njegovoj posvećenosti toj temi mnogo govori i činjenica da je kupio brodić koji mu je služio kao ploveći atelje.¹⁷⁷ Kao reprezentativan primjer njegovog opusa u prezentaciji je reproducirano djelo *Obala rijeke*¹⁷⁸ iz 1863. godine [Prilog: Prezentacija 3/8]. Théodore Rousseau je za mnoge svoje krajolike, poput slike *Pod brezama* (1842.),¹⁷⁹ izrađivao skice u prirodi, ali ih je dovršavao u studiju.¹⁸⁰ Osim prikazivanja prirode u svojim djelima, Rousseau je imao i vrlo važnu ulogu u očuvanju prirode. On je, naime, naglašavao važnost njezinog očuvanja i upozoravao na opasnosti od uništavanja zbog turizma te se otvoreno protivio projektima francuske vlade koje je smatrao lošim utjecajem na prirodu.¹⁸¹ Iako su se u mnogočemu i razlikovali, slikari Barbizonske škole nastojali su prirodu prikazati što vjernije, samim time odbacujući stroge norme akademskog slikarstva, a osim toga krajolici slikara Barbizonske škole, kao što je već navedeno, nisu imali dodatni sadržaj koji bi primjerice služio u svrhu dizanja morala ili isticanja važnih humanističkih kvaliteta, na što je publika bila navikla.¹⁸²

¹⁷⁵ Ulje na platnu, 81×99 cm, Privatna kolekcija.

¹⁷⁶ Usp. Jean Bouret, *The Barbizon School and 19th Century French Landscape Painting*, London: Thames and Hudson, 1973., str. 159.

¹⁷⁷ Usp. Jean Bouret, *The Barbizon School and 19th Century French Landscape Painting*, 1973., str. 165.–166.

¹⁷⁸ Ulje na dasci, 36,5×66,6 cm, Privatna zbirka.

¹⁷⁹ Ulje na dasci, 42,2×64,4 cm, Toledo Museum of Art, Toledo.

¹⁸⁰ Horst Woldemar Janson, *Jansonova povijest umjetnosti: zapadna tradicija*. Varaždin: Stanek, 2008., str. 850.

¹⁸¹ Sébastien Allard, »The Romantic Experiment«, u: Henri Loyrette, Sébastien Allard, Laurence des Cars, *Nineteenth century French Art: from Romanticism to Impressionism, Post-Impressionism and Art Nouveau*, Paris: Flammarion, 2007., str. 92.

¹⁸² Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 2011., str. 126.

Zbog toga su vrlo rijetki mogli razumijeti i prepoznati umjetničku vrijednost pejzaža.¹⁸³ No, u drugoj polovici 19. stoljeća utjecaj Barbizonske škole se proširio te su joj se priključili novi članovi poput Camillea Pissarroa (1830.–1903.) i Berthe Morisot (1841.–1895.).¹⁸⁴

U Engleskoj su kao dvojica najznačajnijih pejzažista ostali upamćeni John Constable (1776.–1837.) i Joseph Mallord William Turner (1775.–1851.), no njihovi su se pristupi u prikazivanju prirode u mnogočemu razlikovali. Constable je prirodu nastojao prikazati što vjernije onome kako ju je njegovo oko vidjelo te se odbijao pokoriti nametnutim konvencijama akademskog slikarstva, odnosno koristiti svojevrzne šablone iz inventara akademskog slikarstva. On je odlazio u prirodu, gdje je radio skice, koje bi kasnije razradio u studiju.¹⁸⁵ Constable se tematski fokusirao na rustikalni krajolik koji je okruživao imanje njegova oca u Suffolku u Engleskoj.¹⁸⁶ Imao je negativan stav prema mnogim aspektima modernizacije ruralnog okružja te je na određeni način idealizirao krajolik u Suffolku, na primjer, u krajoliku velikih dimenzija *Kola sa sijenom* (1821.), koje je reproducirano u prezentaciji [Prilog: Prezentacija 3/9].¹⁸⁷ To je područje, naime, u vrijeme kada ga je Constable slikao, već uvelike bilo modernizirano, no on ga je prikazao onakvim kako je izgledao mnogo godina prije industrijalizacije, u fazi u kojoj ga je on smatrao idealnim i harmoničnim ruralnim okružjem.¹⁸⁸ Turner je, s druge strane, u svojim djelima naglašavao izrazitu snagu, moć i superiornost prirode nad čovjekom.¹⁸⁹ U Turnerovom opusu posebno mjesto zauzima tema mora, najčešće s naglašenim dramatičnim ozračjem.¹⁹⁰ Osim toga vrlo je vješto prikazivao razne prirodne nepogode poput snažnih oluja, ali i lavina te erupcija vulkana.¹⁹¹ Jedan od takvih primjera je i djelo *Erupcija Vezuva* (1817.), koje učenici mogu vidjeti u prezentaciji [Prilog: Prezentacija 3/9].¹⁹² Prikazan je dramatičan, apokaliptični prizor u trenutku erupcije vulkana, a suprotstavljanjem malenih ljudskih figura prirodi Turner naglašava njezinu veliku nadmoć nad ljudima. Tendencija bijega u prirodu bila je prisutna i u drugim umjetnostima, kao što je književnost. Upravo je u Engleskoj djelovala takozvana jezerska škola pjesnika koja je svoj bijeg od grada pronašla u jezerskom okružju Cumberlanda i Westmorelanda, a čiji je glavni

¹⁸³ Usp. Jean Bouret, *The Barbizon School and 19th Century French Landscape Painting*, 1973., str. 125.–127.

¹⁸⁴ Usp. Isto, str. 209.

¹⁸⁵ Ernst H. Gombrich, *Povijest umjetnosti*, Zagreb: Golden marketing, 1999., str. 495.

¹⁸⁶ Brian Lukacher, »Nature Historicized: Constable, Turner and Romantic Landscape Painting«, u: Stephen F. Eisenman, *Nineteenth Century Art: A Critical History*, London; Thames and Hudson, 1994., str. 121.

¹⁸⁷ Ulje na platnu, 130×185 cm, The National Gallery, London.

¹⁸⁸ Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 2011., str. 123.

¹⁸⁹ Usp. Brian Lukacher, *Nature Historicized: Constable, Turner and Romantic Landscape Painting*, 1994., str. 131.

¹⁹⁰ Usp. Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion. Romantic versus Classic Art*, New York: Harper and Row, 1986., str. 230.

¹⁹¹ Usp. Isto, str. 234.

¹⁹² Akvarel, 39,7×28,6 cm, Yale Centre For British Art, New Haven.

predstavnik bio William Wordsworth.¹⁹³ Pejzaž je kao tema bio rasprostranjen i u drugim zemljama, pa su tako duh vremena i razne posljedice koje je industrijska revolucija sa sobom donijela, poput usamljenosti i otuđenosti pojedinca, dobro ilustrirane u krajolicima njemačkog pejzažista Davida Caspara Friedricha. Osim toga se Friedrichovi pejzaži, kao što je djelo *Redovnik uz more* (1808.–1810.),¹⁹⁴ reproducirano u prezentaciji [Prilog: Prezentacija 3/10], u literaturi često interpretiraju i nazivaju panteističkima jer je na Friedricha utjecao njemački teolog i panteist Gottard Ludwig Kosegarten (1758.–1818.), a prema panteističkom su učenju priroda i božanstvo sjedinjeni, to jest božanstvo je prisutno u prirodi.¹⁹⁵ To je u djelu *Redovnik uz more* vrlo jasno usporedi li se odnos prirode i figure redovnika, koji predstavlja samo jednu malu nemoćnu točku naspram svemoćne i veličanstvene prirode.

Tema krajolika ostala je iznimno popularna kod slikara tijekom cijelog 19. stoljeća. Za zaključak teme pejzaža izlagači upućuju učenike da riješe treći zadatak koji se nalazi na njihovim radnim materijalima [Prilog: Vježba 3, Zadatak 2]. Zadatak je učenika promotriti prikazana djela te njihove detalje, koji su reproducirani na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 3/11–12], te na osnovu razlika između slikarskih rukopisa koje raspoznaju na djelima razvrstati ih u tri skupine. Nakon što to učine, učenici opisuju po čemu se slikarski rukopisi na reproduciranim djelima razlikuju, odnosno opisuju specifičnosti svakog od rukopisa. U prvu skupinu pripadaju *Staza sa čempresima* (1890.)¹⁹⁶ i *Zvezdana noć* (1888.)¹⁹⁷ Vincenta van Gogha (1853.–1890.). Drugi slikarski rukopis raspoznaje se na djelima *Šetnja kroz šumu* (1890.)¹⁹⁸ i *Tigar u tropskoj oluji* (1891.)¹⁹⁹ Henri Rousseaua (1844.–1910.), a treći na djelima *Staza u Jas de Bouffan* (1875.)²⁰⁰ i *Mont Sainte-Victoire* (1890.)²⁰¹ Paula Cézannea (1839.–1906.). Od učenika se očekuje da prepoznaju karakteristične poteze svakog od umjetnika: van Goghova djela karakteriziraju tanki izduženi, vrlo naglašeni potezi, gusto nanešeni u debelim namazima boje. Cézanneov će potez prepoznati po jednako tako naglašenom potezu, ali je kod njega riječ o puno širem potezu i kraćem potezu, tzv. fasetama. Naposljetku će Rousseauov potez prepoznati po naglašenom linearnosti, vrlo izraženoj obrisnoj liniji. Nakon što opišu slikarske rukopise trojice slikara, učenici će opisati i na koji se način ti rukopisi razlikuju od normi koje je nametala akademija, uzevši u obzir sam potez (nevidljiv

¹⁹³ Hrvatska enciklopedija, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=29120> (pregledano 16. ožujka 2018.).

¹⁹⁴ Ulje na platnu, 108×170 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

¹⁹⁵ Usp. Horst Woldemar Janson, *Jansonova povijest umjetnosti: zapadna tradicija*, 2008., str. 834.

¹⁹⁶ Ulje na platnu, 92×73 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo.

¹⁹⁷ Ulje na platnu, 72,5×92 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

¹⁹⁸ Ulje na platnu, 60×70 cm, Kunsthau Zürich, Zürich.

¹⁹⁹ Ulje na platnu, 161,9×129,8 cm, National Gallery, London.

²⁰⁰ Ulje na platnu, 38,1×46 cm, Tate Gallery, London.

²⁰¹ Ulje na platnu, 65×81 cm, Privatna zbirka.

naspram vidljivog poteza), nanose (tanki i zaglađeni naspram debelih i gustih nanosa boje) i mimetičnost boje (mimetičnost naspram nemimetičnosti). I ova su tri umjetnika svoj bijeg od modernog svijeta pronalazili u prirodi – Van Gogh u Arlesu, Cézanne slikajući planinu Sainte-Victoire u blizini rodnog Aix-en-Provencea, dok je Rousseau često slikao egzotične prizore u džungli, iako ih fizički nikada nije posjetio.

Izlagači nastavljaju s temom odlaska u prirodu, no sada je riječ o umjetnicima koji su bili ponešto radikalniji po pitanju bijega od modernog svijeta te su se odlučili na udaljenije destinacije. Jedan od takvih umjetnika bio je i Paul Gauguin (1848.–1903.). On je, u želji za pronalaskom netaknute prirode i ljudi koji nisu potpali pod loš utjecaj materijalizma i ostalih negativnosti velikoga grada, prvi put Pariz napustio 1886. godine, otišavši u maleni grad Pont-Aven u Bretanji.²⁰² Pont-Aven je, slično kao i Barbizon, bio umjetnička kolonija te su se tu okupljali umjetnici ne samo iz Francuske, već i Englezi, Amerikanci i dr.²⁰³ Tamo je Gauguin imao priliku živjeti u prirodi neokaljanom modernom civilizacijom, u primitivnom društvu bez ikakvog doticaja s tehnologijom i industrijom.²⁰⁴ Upravo je u Pont-Avenu nastalo jedno od njegovih najpoznatijih djela, *Vizija nakon propovijedi (Jakov se hrve s anđelom, 1888.)*,²⁰⁵ koje je reproducirano u prezentaciji [Prilog: Prezentacija 3/13]. Gauguin prikazuje skupinu bretonskih žena, odjevenih u tradicionalne oprave s kapama kako pobožno i u molitvi promatraju prizor iz Biblije. Važna karakteristika ovog djela je i sintetizam, pristup stvaranju djela »temeljenih na imaginaciji i emocijama u suprotnosti s mimetičkim, empirijskim kopiranjem stvarnosti.«²⁰⁶ Izlagači od učenika traže da opišu u čemu bi se tako definiran sintetizam mogao iščitavati u ovom djelu – na primjer, u izrazito jarko crvenoj boji tla ili u gotovo sivoj boji kože Bretonki. Nakon Bretanje Gauguin se na kratko vratio u Pariz, ali njegova potreba za pronalaskom utopijskog, primitivnog, egzotičnog svijeta nije jenjavala. Stoga se 1887. godine preselio na otok Martinique u Karipskom moru, gdje je bio očaran prirodom i tamnopusim domorodačkim stanovništvom.²⁰⁷ Gauguin se naposljetku skrasio na Tahitiju, francuskoj koloniji u Južnom Pacifiku, kamo se trajno odselio u srpnju 1895. godine, iako je tamo boravio i od 1891. do 1893. godine.²⁰⁸ U tom posljednjem razdoblju njegova stvaralaštva nastali su brojni prikazi domorodačkog stanovništva, naročito mladih Tahićanki, a jedan od primjera je i djelo *No te aha o e riri* (1896.),²⁰⁹ koje učenici mogu

²⁰² Usp. Richard Brettell, *The Art of Paul Gauguin*, Washington: National Gallery of Art, 1988., str. 54.

²⁰³ Usp. Isto.

²⁰⁴ Usp. Isto, str. 54–55.

²⁰⁵ Ulje na platnu, 74,4×93,1 cm, Scottish National Gallery, Edinburgh.

²⁰⁶ Usp. Horst Woldemar Janson, *Jansonova povijest umjetnosti: zapadna tradicija*, 2008., str. 916.

²⁰⁷ Usp. Richard Brettell, *The Art of Paul Gauguin*, 1988., str. 59.

²⁰⁸ Usp. Isto, str. 389.

²⁰⁹ Ulje na platnu, 95×130 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago.

vidjeti reproducirano na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 3/13]. Prikazana je skupina od tri Tahićanke u tipičnom tahićanskom tropskom okružju s palmama i slamnatim nastambama.

Zanimanje za egzotične kulture bilo je vrlo rasprostranjeno, a naročito je mjesto zauzimao orijentalizam, odnosno interes za istočne kulture, naročito Aziju i sjevernu Afriku. Jedan od prvih takvih primjera je i djelo Jeana Augustea Dominiquea Ingresa (1780.–1867.) *Velika odaliska* (1814.),²¹⁰ koje je reproducirano u prezentaciji [Prilog: Prezentacija 3/14]. Uz to je reproducirano i djelo Eugènea Delacroixa (1798.–1863.) *Alžirske žene u haremu* (1834.).²¹¹ Izlagači upućuju učenike na njihov četvrti zadatak, koji se nalazi u njihovom radnom materijalu [Prilog: Vježba 3, Zadatak 4]. Učenici trebaju promotriti i imenovati sve orijentalne motive koje vide na reproduciranim djelima. Učenici bi, između ostaloga, trebali primijetiti turban na glavi odaliske, lepezu od paunovog perja i lulu, kao i turbane kod alžirskih žena, tradicionalnu odjeću, nargilu, orijentalne tepihe i dr. Do porasta interesa za istočnjačkim kulturama došlo je djelomično i zbog Napoleonove invazije u Egipat 1798. godine, kada su napisani i detaljni opisi te zemlje (*Description de l'Égypte*), a početkom stoljeća i publicirani.²¹² Mnogi su umjetnici putovali u udaljene dijelove svijeta kako bi mogli stvoriti što vjerodostojnije prizore u svojim djelima, no Ingres je, s druge strane, stvarao na temelju vlastite mašte obzirom da nikada nije otputovao na Istok.²¹³ Nekada su djela s temom orijentalizma služila i u svrhu promicanja i slavljenja francuskog imperijalizma, pri čemu je sve istočnjačko prikazano kao necivilizirano, zaostalo i nerazvijeno, čemu je »u pomoć« došla francuska vlast na čelu s Napoleonom.²¹⁴ Jedno takvo djelo monumentalnih dimenzija je *Napoleon u bolnici za okužene u Jaffi, 11. ožujka 1799. g.* (1804.), reproducirano na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 3/15].²¹⁵ Antoine Jean Gros (1771.–1835.) prikazuje Napoleona kako hrabro dolazi među okužene i dodiruje jednog bolesnika. Njegova se ličnost, odnosno prisutnost gotovo poistovjećuje s božanskom. Okružuju ga orijentalni motivi – ljudi u orijentalnoj odjeći i islamska arhitektura. Jean-Léon Gérôme (1824.–1904.) je u djelu *Krotitelj zmija* (1879.),²¹⁶ koje je reproducirano na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 3/15], prikazao izmišljenu scenu, no postigao je autentičnost pažljivim slikanjem orijentalnih detalja poput odjeće muškaraca u publici i samog prostora s orijentalnim pločicama.²¹⁷ Zanimljivo je da

²¹⁰ Ulje na platnu, 91×16 cm, Musée du Louvre, Pariz.

²¹¹ Ulje na platnu, 180×229 cm, Musée du Louvre, Pariz.

²¹² Usp. Horst Woldemar Janson, *Jansonova povijest umjetnosti: zapadna tradicija*, 2008., str. 840.

²¹³ Usp. Stephen Farthing, *Art: The Whole Story*, London: Thames and Hudson, 2010., str. 287.

²¹⁴ Usp. Jennifer Meagher: *Orientalism in Nineteenth-Century Art*, https://www.metmuseum.org/toah/hd/euor/hd_euor.htm (pregledano 20. ožujka 2018.).

²¹⁵ Ulje na platnu, 532×720 cm, Musée du Louvre, Pariz.

²¹⁶ Ulje na platnu, 83,8×122,1 cm, The Clark Art Institute, Williamstown.

²¹⁷ Usp. Nancy Demerdash: *Orientalism*, <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/intro-becoming-modern/modal/a/orientalism> (pregledano 20. ožujka 2018.).

čak ni izum fotografije nije mnogo pomogao u ispravljanju iskrivljene slike Istoka jer su i fotografije vrlo često bile namještane kako bi potvrdile željenu sliku.²¹⁸

Osim što su umjetnici odlazili u udaljenije krajeve, i udaljeniji su krajevi na neki način dolazili k njima. Takav je slučaj bio s japanizmom, uključivanjem japanske ikonografije ili likovnog jezika u djela europskog slikarstva.²¹⁹ Nakon dugog razdoblja u izolaciji, Japan je sredinom 19. stoljeća, pod pritiskom Amerikanaca i Engleza, bio prisiljen otvoriti se prema ostatku svijeta.²²⁰ Tako je i Japan odlučio izlagati na velikoj svjetskoj izložbi održanoj 1862. godine u Londonu te je tamo bilo izloženo sve od djela takozvanog ukiyo-e slikarstva (riječ je o drvorezima u boji iz razdoblja prije nego se Japan otvorio prema svijetu) do raznih japanskih tekstila.²²¹ U prezentaciji [Prilog: Prezentacija 3/16] su reproducirana dva primjera ukiyo-e drvoreza, *Šljivik, Kameido* (1857.)²²² i *Veliki val kod Kanagawe* (o.1830.).²²³ Izlagači zajedno s učenicima kratko komentiraju likovni jezik japanskog slikarstva – asimetričnu kompoziciju, izrazitu plošnost, oštre linije, rezanje kadra, nepostojanje planova, odnosno razlike između onoga što je daleko i onoga što je blizu. Novodostupna japanska umjetnost izvršila je izričito veliki utjecaj na francuske i engleske umjetnike. Neki su umjetnici preuzimali dijelove ikonografije, a neki likovni jezik. U djelima Jamesa Tisota (1836.–1902.) i Jamesa McNeilla Whistlera (1834.–1903.) reproduciranim na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 3/17] (*La Japonaise au bain*²²⁴ i *Simfonija u bijelom br. II: Mala bijela djevojka*, obje iz 1864.²²⁵) očito je preuzimanje japanske ikonografije, a izlagači od učenika traže da imenuju neke motive koji bi pripadali japanskoj ikonografiji – kimono, lepeza, vaza i cvijet trešnje.²²⁶ Edgar Degas (1834.–1917.) je, s druge strane, prihvatio formalne aspekte japanskog slikarstva, dok ikonografske elemente nije preuzimao, kao što je vidljivo u djelu *Orkestar pariške opere* (o. 1870.)²²⁷ reproduciranom u prezentaciji [Prilog: Prezentacija 3/16]. Izlagači ukratko s učenicima analiziraju elemente japanskog slikarstva u reproduciranom Degasovom djelu – neobična organizacija prostora na slici, nejasni planovi i netipična perspektiva, odnosno kut gledanja. Uz to, na ovom djelu je vrlo uočljivo rezanje kadra, uzmemo li u obzir figure balerina koje su prikazane od vrata na dolje. Japanizam je bio vrlo popularan, a još neki umjetnici

²¹⁸ Usp. Isto.

²¹⁹ Usp. *Japonism*, <http://www.theartstory.org/movement-japonism.htm> (pregledano 22. ožujka 2018.).

²²⁰ Usp. Stephen Farthing, *Art: The Whole Story*, 2010., str. 291.

²²¹ Usp. Isto.

²²² Utagawa Hiroshige, drvorez u boji, 34×22,6 cm, Brooklyn Museum of Art, New York.

²²³ Katsushika Hokusai, drvorez u boji, 26×38 cm, drvorez u boji, British Museum, London.

²²⁴ Ulje na platnu, 208×124 cm, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Dijon.

²²⁵ Ulje na platnu, 76,7×51,3 cm, The Tate Gallery, London.

²²⁶ Colta Ives, *Japonisme*, https://www.metmuseum.org/toah/hd/jpon/hd_jpon.htm (pregledano 16. ožujka 2018.).

²²⁷ Edgar Degas, *Orkestar pariške opere*, o. 1870. g., ulje na platnu, 56,5×46,2 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

koji su ga inkorporirali u svoja djela, bilo ikonografijom ili stilom bili su Vincent van Gogh, Edouard Manet, Henri de Toulouse-Lautrec, Mary Cassatt, Paul Gauguin i mnogi drugi.

Interes za egzotično, neeuropsko nije se odnosio samo na umjetnike, već je postojao u gotovo svim sferama života. Europljani su mogli kupiti raznovrsne uporabne predmete poput posuđa, tekstila i sl. koje bi putnici donosili iz egzotičnih dijelova svijeta, a osim toga su se diljem Europe počeli otvarati i mnogi etnološki muzeji, pa je egzotika postala još bliža običnom čovjeku.²²⁸

4.5. Bijeg od modernog svijeta i akademizma II

Tema Bijeg od modernog svijeta i akademizma II nastavlja se na temu petog tjedna. U nastavku teme bit će obuhvaćeni mnogi „-izmi“ koji su nastajali tijekom 19. stoljeća, a koje možemo promatrati kao reakciju na moderni svijet i želju za odmakom i bijegom iz istog te kao na odbacivanje akademizma koji se nametao kao norma. Između ostalog će se raditi o umjetničkim pravcima poput larpurlartizma, odnosno esteticizma, tonalizma, simbolizma i preraphaelitskog slikarstva. Učenici će moći objasniti na koje su način navedene skupine umjetnika reagirale, odnosno odgovorile na negativne strane modernog svijeta.

Na samom početku sata izlagači će kroz razgovor ostale učenike podsjetiti o negativnim stranama industrijske i tehnološke revolucije – ukratko će razgovarati o problemima poput gubitka radnih mjesta uslijed razvitka strojeva koji su zamijenili ljudsku radnu snagu, zatim o problemima koji su nastali u gradovima uslijed masovne selidbe iz ruralnih dijelova u velike gradove, o radnim i životnim uvjetima te o utjecaju industrije na okoliš. Osim toga se učenici trebaju prisjetiti na koje su se načine umjetnici odnosili prema učincima industrijske revolucije – neki su umjetnici, naime, prikazivali teme poput novih tvornica, radnika i slično, dok su drugi odlučili pobjeći od novog, modernog svijeta koji im je bio odbojan te su, na primjer, odlazili slikati u prirodu. Nakon toga će izlagači uputiti učenike na prvi zadatak, koji se nalazi u njihovom radnom materijalu [Prilog: Vježba 4, Zadatak 1] u kojemu trebaju svojim riječima objasniti navedene pojmove. Zadani pojmovi su egzotizam, utopija, japanizam, eskapizam i orijentalizam. Učenici su s navedenim pojmovima upoznati na prethodnom satu te se očekuje da će znati da je egzotizam općenito interes za udaljene dijelove svijeta, strane i nepoznate kulture. Utopiju učenici mogu objasniti kao ideju o idealnom društvu. Japanizam je interes za japansku kulturu, a u kontekstu slikarstva označava preuzimanje japanske ikonografije i likovnog jezika. Eskapizam je bijeg od stvarnosti, bijeg od

²²⁸ Usp. Stephen Farthing, *Art: The Whole Story*, 2010., str. 342.

svakodnevnice, a orijentalizam interes za istočnjačku kulturu, naročito Aziju i sjevernu Afriku, a u kontekstu slikarstva označava prikazivanje orijentalnih tema te dijelova orijentalne ikonografije. Izlagači učenike podsjećaju da je u sklopu prvog dijela teme *Bijeg od modernog svijeta i akademizma I* naglasak bio na fizičkom bijegu umjetnika od modernog svijeta te najavljuju kako će u drugom dijelu teme naglasak biti na duhovnom bijegu – tako su se neki umjetnici okrenuli religiji, a neki su se počeli zanimati za ljudski um i njegovu slojevitost.

Skupina umjetnika koja je najradikalnije okrenula leđa modernom svijetu bili su nazarenci – skupina studenata na Umjetničkoj akademiji u Beču, koja je, pod vodstvom Johanna Friedricha Overbecka (1789.–1869.) i Franza Pforra (1788.–1812.), 1809. godine odlučila osnovati Bratstvo sv. Luke, *Lukasbund*.²²⁹ Nedugo nakon toga, godine 1810. odlučili su se preseliti u Rim, u franjevački samostan Sant'Isidoro kako bi se odmakli od neprihvatanja, besmislice, dekadencije i banalnosti svakodnevnog života u modernom svijetu. U Sant'Isidorou živjeli su kao svojevrsna isposnička zajednica te su se svi odijevali staromodno, po uzoru na biblijsku odjeću i imali su dugačku kosu i bradu – upravo je iz toga proizašao pogrdni naziv nazarenci (kasnije prihvaćen od strane samih nazarenaca), kojeg je skovao Joseph Anton Koch (1768.–1839.).²³⁰ Nazarenci su u potpunosti odbacili teme koje je nametala Akademija, smatrajući ih nebitnima i ispraznima. Umjesto toga cilj je nazarenaca bio obnova religijskog slikarstva, a osim biblijskih tema, prigrlili su likovni jezik njemačkih i talijanskih ranorenesansnih majstora.²³¹ Ova je skupina na još jedan način pobjegla u prošlost – njihov je cilj bio oživjeti i velike cikluse fresaka, a u tome su djelomično i uspjeli dobivši nekoliko narudžbi. Ciklus fresaka u Casa Bartholdy napravljen je po narudžbi Jacoba Salomona Bartholdya (1779.–1825.), pruskog konzula u Rimu. Tema ovog ciklusa je biblijska priča o Josipu i njegovoj braći. Izlagači upućuju učenike na njihov drugi zadatak, koji se nalazi na njihovom radnom materijalu [Prilog: Vježba 4, Zadatak 2]. Zadatak učenika je povezati ulomke iz Biblije s reproduciranim dijelovima ciklusa fresaka iz Casa Bartholdy, koje se danas nalaze u Alte Nationalgalerie u Berlinu. Prikazane su scene *Prodaja Josipa*,²³² *Josip se otkriva svojoj braći*,²³³ *Josip tumači faraonove snove*²³⁴ i *Jakov žaluje za Josipom*.²³⁵ Očekuje se da će učenici pročitavši ponuđene predloške tekstova i promotrivši prikazane reprodukcije i njihove motive, figure te radnju koja je prikazana moći povezati tekst i

²²⁹ Usp. Silvestra Bietoletti, *Neoclassicism & Romanticism: 1770–1840*, New York: Sterling Pub., 2009., str. 102.–103.

²³⁰ Usp. Nazarenes, <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/nazarenes.htm> (pregledano 22. ožujka 2018.).

²³¹ Usp. Silvestra Bietoletti, *Neoclassicism & Romanticism: 1770–1840*, 2009., str. 103.

²³² Johann Friedrich Overbeck, *Prodaja Josipa*, 1816.–1817. g., freska, 243×304 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

²³³ Peter von Cornelius, *Josip se otkriva svojoj braći*, 1816.–1817. g., freska, 236×290 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

²³⁴ Peter von Cornelius, *Josip tumači faraonove snove*, freska, 236×290 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

²³⁵ Friedrich Wilhelm Schadow, *Jakov žaluje za Josipom*, 1816.–1817. g., freska, Alte Nationalgalerie, Berlin.

sliku. Za svaku reprodukciju će učenici predložiti jedan od ulomaka iz Biblije te objasniti na temelju čega su povezali tekst i sliku. Točna rješenja se postupno prikazuju u prezentaciji [Prilog: Prezentacija 4/3–7]. Osim ovog ciklusa, nazarenci su ostvarili još jedan važan ciklus u vili Massimo u Rimu, koji je, između ostalog, obuhvatio teme iz Danteove *Božanstvene komedije* (1320.) i Tassovog *Oslobođenog Jeruzalema* (1575.), a mnogi su imali i velike crkvene narudžbe, kao što je monumentalni *Posljednji sud*²³⁶ Petera von Corneliusa (1784.–1867.) u Ludwigskirche u Münchenu, kao što je reproducirano u prezentaciji [Prilog: Prezentacija 4/8].

Nazarenci su svojim idejama utjecali na okupljanje još nekih istomišljenika u skupine – jedna takva je i skupina preraphaelita u Engleskoj. Sedam studenata Kraljevske akademije u Engleskoj osnovalo je 1848. godine tajno društvo koje su nazvali Preraphaelitsko bratstvo.²³⁷ Tri studenta koji su pokrenuli bratstvo su John Everett Millais (1829.–1896.), Dante Gabriel Rossetti (1828.–1882.) i William Holman Hunt (1827.–1910.), a svoja djela su potpisivali skraćenim nazivom skupine, PRB. Potrebno je uzeti u obzir da je Preraphaelitsko bratstvo djelovalo samo pet godina, no njihove ideje bile su iznimno utjecajne te je preraphaelizam kao pokret u umjetnosti trajao puno dulje.²³⁸ Preraphaeliti su zagovarali umjetnost koja nije bila ograničena konvencijama nametnutim od strane Akademije – protivili su se zatvorenim akademskim pogledima na umjetnost, koju su smatrali neiskrenom te normativnostima pri akademskom obrazovanju umjetnika. Umjesto toga preraphaeliti su preferirali vrlo osobnu umjetnost, koja je proizašla iz umjetnikovih osobnih strasti, razmišljanja i previranja.²³⁹ Po pitanju likovnog jezika, kao što samo ime skupine govori, preraphaeliti su kao uzor uzeli srednjovjekovnu i ranorenesansnu umjetnost, odnosno umjetnost prije visokorenesansnih umjetnika poput Rafaela. Ono što je preraphaelitsku umjetnost razlikovalo od akademske umjetnosti su i teme i likovni jezik, a iako se na prvi pogled može učiniti da neke teme ulaze u kalup Akademije, poput povijesnih, preraphaeliti su svoja djela prožimali vrlo osobnim značenjima.²⁴⁰ Osim toga, preraphaeliti su bili među prvima koji su prigrlili *plein-air* slikarstvo – detaljnim studijama koje su radili u prirodi htjeli su postići što veću vjernost u prikazu.²⁴¹ Primjer takvog djela je *Ofelija* (1851.–1852.)²⁴² Johna Everetta Millaisa, koje učenici mogu vidjeti u prezentaciji [Prilog: Prezentacija 4/9]. U prilog želji za postizanjem što veće

²³⁶ Freska, 19×12 m, Ludwigskirche, München.

²³⁷ Usp. Stephen Farthing, *Art: The Whole Story*, London: Thames and Hudson, 2010., str. 294.

²³⁸ Usp. Isto, str. 294.-295.

²³⁹ Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York & London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2011., str. 186.

²⁴⁰ Usp. Isto, str. 187.

²⁴¹ Usp. *The Pre-Raphaelite Movement* <http://www.theartstory.org/movement-pre-raphaelites.htm> (pregledano 22. ožujka 2018.).

²⁴² Ulje na platnu, 76,2×111,8 cm, Tate Britain, London.

vjernosti govori i činjenica da je Elizabeth Siddal (1829.–1862.), koja je Millaisu bila model za Ofeliju, odjevena u tešku opravu provela mnogo sati ležeći u kadi s vodom kako bi Millais što preciznije prenio detalje tkanine natopljene u vodi.²⁴³ Prema nekim izvorima Millais je u prirodi, uz obalu rijeke, provodio čitave dane detaljno proučavajući i slikajući vegetaciju kako bi ju prikazao što vjernije.²⁴⁴ Upravo je zbog tog neidealiziranog, naturalističkog pristupa u prikazu detalja djelo Johna Everetta Millaisa *Krist u roditeljskoj kući*²⁴⁵ bilo zasuto kritikama. Izlagači upućuju učenike na njihov treći zadatak koji se nalazi u njihovom radnom materijalu [Prilog: Vježba 4, Zadatak 3]. Zadatak učenika je usporediti dva prikaza Svete obitelji – Millaisovog *Krista u roditeljskoj kući* (1850.) i *Svetu obitelj sa Svetim Ivanom Krstiteljem* (1763.)²⁴⁶ Antona Raphaela Mengsa (1728.–1779.) koji su reproducirani na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 4/10]. Kod Mengsa je obitelj prikazana na otvorenom, u prirodi, dok je kod Millaisa smještena u prostor Josipove radionice, okružena piljevinom i raznim alatima. Što se tiče samih figura, kod Mengsa su svi prikazani idealizirano: Bogorodica sa savšenim crtama lica, s blaženim osmijehom, Josip i Bogorodica odjeveni su u raskošne oprave, a Isus i Ivan Krstitelj prikazani su kao punašni dječaci, s rumenim obrazima i zlatnim uvojcima u kosi. Kod Millaisa, s druge strane, svi su prikazani naturalistički, bez ikakvih uljepšavanja. Bogorodica ima umoran izraz lica i naborano čelo. U zaprljanoj haljini kleči na podu prekrivenom piljevinom. Josipove radničke ruke su istrošene i grube, a Isus i Sveti Ivan Krstitelj, kao i gotovo svi ostali na slici stoje bos, u neuglednoj odjeći, dok Isusu krv iz dlana kaplje na stopalo. Na Millaisovom djelu je zanimljiv i detalj svete Ane, s naotečenim staračkim rukama i umornim licem. Usporedivši ove dvije reprodukcije, učenicima neće biti teško shvatiti zašto je djelo *Krist u roditeljskoj kući*, prikazujući sve moguće nesavršenosti, izazvalo šok i zgražanje kod publike i kritike naviknute na idealizaciju. Ono što je također odskakalo od normi na koje je publika bila naviknuta je i izrazita svjetlina (postignuta slikanjem na bijeloj podlozi) i čista, intenzivna boja preraphaelitskih djela te meki potez kista.²⁴⁷ Izlagači učenicima kao dodatne primjere na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 4/11] prikazuju i dva djela Dantea Gabriela Rossettija, *Ecce Ancilla Domini* (1850.),²⁴⁸ gdje je prikazana tema Navještenja te djelo *Djevojaštvo Djevice Marije*²⁴⁹ u kojem je Djevica Marija prikazana kao mlada djevojka u obiteljskom domu koju majka uči plesti.

²⁴³ Usp. Stephen Farthing, *Art: The Whole Story*, 2010., str. 191.

²⁴⁴ Usp. Isto, str. 295.

²⁴⁵ Ulje na platnu, 86,4×139,7 cm, Tate Britain, London.

²⁴⁶ Ulje na platnu, 200×136 cm, Privatna zbirka.

²⁴⁷ Jeanne Willette, *The Pre-Raphaelite Brotherhood*, <http://arthistoryunstuffed.com/pre-raphaelite-brotherhood/> (pregledano: 22. ožujka 2018.).

²⁴⁸ Ulje na platnu, 73×41,9 cm, Tate Britain, London.

²⁴⁹ Ulje na platnu, 83,2×65,4 cm, Tate Britain, London.

Ipak, preraphaelizam se nije odnosio samo na slikarstvo. Umjetnik William Morris (1834.–1896.) ideje pokreta proširio je i na uporabne predmete. On je zajedno sa suradnicima 1861. godine osnovao tvrtku Morris, Marshall, Faulkner & Company (kasnije Morris & Co.), koja se bavila izradom namještaja, raznovrsnog tekstila i uporabnih predmeta, ali odlučno odbacujući principe industrijske proizvodnje – Morris je htio ponovno potaknuti korištenje starih tehnika i metoda korištenih u srednjem vijeku.²⁵⁰ Morris je osim industrijske proizvodnje, čije je proizvode smatrao bezvrijednima, odbacio i sve materijale nastale industrijskom proizvodnjom, pa je osim ručne izrade zagovarao i korištenje prirodnih materijala i boja, nastojeći tako oživjeti predindustrijske ideale.²⁵¹ Kao rezultat Morrisovih nastojanja nastao je i međunarodni pokret Arts and Crafts koji se temeljio na njegovim idejama. Izlagači učenicima prikazuju [Prilog: Prezentacija 4/12] nekoliko primjera proizvoda proizvedenih u Morrisovoj tvrtci: monumentalnu tapiseriju *Prikazanje svetog grala*,²⁵² Morrisovu tapetu s akantovim lišćem²⁵³ i drvenu klupu s ormarom, oslikanu motivima iz epa *Pjesme o Nibelunzima* koja se nalazi u Morrisovoj kući *Red House*, koju je projektirao zajedno s arhitektom Philipom Webbom (1831.–1915.).²⁵⁴

Estetika preraphaelizma imala je zamjetan utjecaj na likovni jezik umjetnika koji su stvarali »umjetnost radi umjetnosti,« a neki preraphaeliti, poput Dantea Gabriela Rossettija. Edwarda Burnea-Jonesa i sami su se priklonili esteticizmu. U nastavku izlaganja učenici će čuti nešto o pokretu u umjetnosti koji se javlja u drugoj polovici 19. stoljeća, a naziva se esteticizam ili larpurlartizam. Osnovna ideja iza esteticizma jest da je svrha umjetničkog djela u njemu samome – umjetničko djelo treba biti oslobođeno bilo kakvih dodatnih sadržaja poput prenošenja neke društvene, političke, religiozne ili moralne poruke. Glavna funkcija mu je ugoditi osjetilima svojom ljepotom te pobuditi osjećaje. Zato su se esteticisti usredotočili na same boje, kompoziciju, linije i oblike te ih koristili u svrhu postizanja svojevrsne harmonije. Upravo se u tom esteticizam razlikuje od preraphaelizma – preraphaeliti su također težili ljepoti u likovnoj kompoziciji i jeziku, ali su njihova djela uvijek imala i narativni sadržaj.²⁵⁵ Osim preraphaelita, velik utjecaj na esteticizam imala je i japanska umjetnost, koja je početkom druge polovice 19. stoljeća, otvaranjem Japana

²⁵⁰ Usp. *The Pre-Raphaelite Movement* <http://www.theartstory.org/movement-pre-raphaelites.htm> (pregledano 22. ožujka 2018.).

²⁵¹ Usp. Isto.

²⁵² Sir Edward Burne-Jones, William Morris, John Henry Dearle, *Prikazanje Svetog grala Sir Galahadu, Sir Borsu i Sir Percivalu*, 1895.–1896. g., tapiserija, 245×749 cm, Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham.

²⁵³ William Morris, *Tapeta s akantovim lišćem*, 1875., tapeta, Victoria and Albert Museum.

²⁵⁴ Usp. Kristen M. Harkness, *William Morris and Philip Webb, Red House*, <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/victorian-art-architecture/pre-raphaelites/a/william-morris-and-philip-webb-red-house> (pregledano 22. ožujka 2018.).

²⁵⁵ Usp. *The Aesthetic Movement*, <http://www.theartstory.org/movement-aesthetic-art.htm> (pregledano 23. ožujka 2018.).

prema svijetu, došla do Europe. Vrlo brzo stekla je popularnost kod ljudi, koji su počeli kupovati japanske uporabne predmete poput lepeza i porculana, a mnogi su umjetnici, poput Jamesa Abbotta McNeilla Whistlera (1834.–1903.) upravo te predmete uvrstili u svoju umjetničku ikonografiju.²⁵⁶ Kao i japanizam, esteticizam je ušao u sve sfere umjetnosti – nije bio vezan samo za visoku umjetnost, već je bio dio svakodnevnog života u vidu umjetničkog obrta, izradi namještaja, uređenju interijera, ali i sitnih uporabnih predmeta. Esteticizam je, uz to, obuhvaćao sve vrste umjetnosti, pa tako i glazbu i književnost. Vodeći se istim načelima, književnici i pjesnici odbijali su da im djela nose bilo kakvu poruku i da služe bilo kojoj drugoj svrsi osim umjetnosti i ljepoti samoj. Jedan od najvažnijih predstavnika esteticizma u književnosti bio je Oscar Wilde (1854.–1900.), koji je esteticizam primijenio u svim aspektima svog života, uključujući i odjeću koju je nosio, zbog čega su ga često promatrali kao ekscentrika i čudaka.²⁵⁷ Kao i prerafaeliti, esteticisti su osuđivali modernu industriju, čiji su proizvodi po njima bili repetitivni, predvidljivi i bezvrijedni te su prednost davali predmetima »s dušom«, izrađenim predindustrijskim metodama i tehnikama.²⁵⁸

Prerafaelit koji je ponajviše utjecao na estetiku esteticizma bio je Dante Gabriel Rossetti, što se očituje u prvom redu u njegovom idealu ženske ljepote kakvog je prikazivao u gotovo svim svojim djelima, počevši od nešto ranije spomenutih *Ecce Ancilla Domini* i *Djevojaštvo Djevice Marije*. Neosporna sličnost u estetici vidljiva je usporede li se djela *Beata Beatrix* (1864.–1870.)²⁵⁹ iz prerafaelitske faze i *La Ghirlandata* (o.1871.–1874.)²⁶⁰ iz larpurlartističke faze stvaralaštva, čije su reprodukcije prikazane usporedno na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 4/13]. Na oba djela prikazane su žene bujne crvene kose s nježnim crtama lica, odjevene u graciozne oprave, a kolorit na djelima vrlo je sličan s raznim tonovima crvene i zelene boje. Ipak je neosporno kako je taj ideal ljepote u kasnijem djelu još naglašeniji – kosa modela je još duža i raskošnija, lice s velikim očima je dodatno omekšano, kolorit je pročišćen i intenzivniji. Upravo je ovaj tip žene postao najčešći motiv esteticizma u slikarstvu, a utjecao je i na stvaranje novih ideala ljepote kod stvarnih žena. Uz Rossettija je James Abbott McNeill Whistler bio je jedan od najznačajnijih predstavnika esteticizma u slikarstvu. U djelu *Simfonija u bijelom br. III* (1865.–1867.),²⁶¹ reproduciranom u prezentaciji [Prilog: Prezentacija 4/14] prikazane su dvije djevojke dok odmaraju. Nema naracije, kompozicija je statična i mirna te upravo umirujuće djeluje na gledatelja. Gotovo cijela slika

²⁵⁶ Usp. Isto.

²⁵⁷ Usp. Isto.

²⁵⁸ Usp. Isto.

²⁵⁹ Ulje na platnu, 86,4×66 cm, Tate Gallery, London.

²⁶⁰ Ulje na platnu, 87,6×115,6 cm, Guildhall Art Gallery, London.

²⁶¹ Ulje na platnu, 51,4 cm×76,9 cm, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham.

konstruirana je od različitih, pažljivo odabranih, tonova bijele i sive boje – pod, zid, djevojačke oprave, ležaj na koji su naslonjene te cvjetovi uz desni rub kadra. Potez kista je mekan i blag. Desetak godina kasnije Whistler je drastično promijenio svoj likovni izraz, kao što učenici mogu primijetiti na djelu *Nokturno u crnom i zlatnom: raketa pada* (1875.),²⁶² reproduciranom u prezentaciji [Prilog: Prezentacija 4/14]. Ovim djelom Whistler je učinio velik korak prema apstrakciji, ali je u središtu umjetnikova zanimanja i dalje igra tonovima boje. Ipak, djelo je izazvalo velike kontroverze – nakon što je Whistler djelo izložio, vodeći britanski likovni kritičar John Ruskin (1819.–1900.) optužio je Whistlera da je drznik koji je bacio kantu boje javnosti u lice, a zbog čega ga je Whistler i na sudu tužio za klevetu.²⁶³ Sam Whistler objasnio je kako je svojim djelima nadjevao imena proizašla od glazbenih termina – poput simfonija i nokturna – jer je svoja djela stvarao i na njih gledao kao na glazbene kompozicije komponirane od različitih tonalnih vrijednosti te je svoja djela osobađao dodatnih sadržaja i funkcija, ali i mimetičnosti. Sva je pozornost usmjerena na umjetničku vrijednost djela, na formu, boju i tonove te njihov međusobni utjecaj, kao i utjecaj na samog gledatelja.²⁶⁴

Istovremeno s esteticizmom, odnosno tonalizmom, razvija se i umjetnički pravac koji je imao potpuno suprotna polazišta – simbolizam. Simbolisti su, naime, upravo na temu, odnosno sadržaj umjetničkog djela usmjeravali najveću pozornost, naspram forme i boje esteticista i tonalista. Simboliste je od pravaca koji su im prethodili razlikovao i interes za prikazivanje odraza umjetnikove unutrašnjosti, odnosno njegovih ideja, misli, snova i osjećaja, a ne prikazivanje vanjskog svijeta. U tom kontekstu važno je napomenuti da se u posljednjih trideset godina 19. stoljeća psihologija počela ubrzano razvijati djelovanjem znanstvenika poput Wilhelma Wundta (1832.–1920.), koji je utemeljio psihologiju kao prirodnu znanost te Sigmunda Freuda (1856.–1939.) koji je istraživao različita stanja čovjekove svijesti, a upravo je njegovo bavljenje onim nesvjesnim u čovjeku najviše zaintrigiralo mnoge umjetnike te izvršilo velik utjecaj na simbolizam. Potaknuti, između ostalog, Freudovim istraživanjima, i sami umjetnici počeli su se sa zanimanjem baviti svojim unutarnjim svijetom, svojim osjećajima, snovima, strahovima, maštom, vizijama i sl.²⁶⁵ Na simbolizam se može gledati i kao na reakciju na negativne strane modernizacije, na društvenu, kulturnu i moralnu dekadenciju, na kritiku materijalizma. U tom kontekstu, simbolizam je funkcionirao i kao bijeg umjetnika od modernosti, ali simbolisti bježeći

²⁶² Ulje na platnu, 60,2×46,8 cm, The Detroit Institute of Arts Detroit.

²⁶³ Usp. Stephen Farthing, *Art: The Whole Story*, 2010., str. 313.

²⁶⁴ Usp. *Tonalism*, <http://www.theartstory.org/movement-tonalism.htm> (pregledano 25. ožujka 2018.).

²⁶⁵ Usp. Horst Woldemar Janson, *Jansonova povijest umjetnosti: zapadna tradicija*, 2008., str. 904–905.

nisu odlazili u udaljene krajeve, već su ponirali u same sebe.²⁶⁶ Osim toga, simbolisti su razvili i interes za mistično i okultno, pa stoga u njihovim dijelima nalazimo i takve motive.²⁶⁷ Na simboliste su sasvim sigurno utjecali i raniji umjetnici poput Johna Henryja Fuselija (1741.–1825.), Williama Blakea (1757.–1827.) i Francisca Goye (1746.–1828.), koji su već krajem 18. i početkom 19. stoljeća stvarali djela slične tematike i motivacije. Kao primjer su na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 4/15] reproducirana djela *Noćna mora* (1781.)²⁶⁸ i *San razuma rađa čudovišta* (o. 1799.).²⁶⁹ U Fuselijevoj *Noćnoj mori* pronalazimo mnogo elemenata koji će kasnije postati zanimacija i neizbježan dio repertoara simbolista – snovi, odnosno noćne more, strah, čudovišta i prikaze, erotizirane žene, potisnute želje i dr.²⁷⁰ Goya također koristi estetiku sna, a neki ovo djelo povezuju s krizom koju je Goya proživljavao krajem 18. stoljeća, kada je zbog bolesti ostao bez sluha te se zbog te svojevrstne odsječenosti od vanjskog svijeta okrenuo svojoj unutrašnjosti, stvorivši snovit prikaz u kojem se dotiče mašte, racionalnog, ali i iracionalnog i čudovišnog.²⁷¹

Francuski likovni kritičar Albert Aurier (1865.–1892.) opisao je u jednom članku, objavljenom 1891. godine, neke od glavnih postavki simbolizma: osnovna funkcija simbolističkog djela je izraziti neku ideju, a izražava je se pomoću formi koje su poznate i razumljive. Ipak, simbolističko djelo je subjektivno jer nam forme, odnosno motivi koji su prikazani daju samo nagovještaj umjetnikove ideje ili misli koja iza njih stoji. Simbolističko je djelo, naposljetku, i dekorativno.²⁷² Ipak, termin simbolizam prvi se put koristi u kontekstu književnosti, a skovali su ga pjesnici Gustave Kahn (1859.–1936.) i Jean Moréas (1856.–1910.) 1886. godine. Oni su također odbacili realizam i naturalizam, odnosno prikazivanje stvarnog svijeta, te su zagovarali subjektivnost, uzdižući pri tome pjesnike poput Stéphanea Mallarméa (1842.–1898.) i Paula Verlainea (1844.–1896.).²⁷³

Mnogo je umjetnika u svom stvaralaštvu imalo i simbolističku fazu, a neki od najplodnijih simbolista bili su Gustave Moreau (1826.–1898.) i Odilon Redon (1840.–1916.), čiji su se vrlo specifični i prepoznatljivi likovni jezici u mnogočemu razlikovali. Za Gustava Moreaua specifični su bogati prizori nalik na vizije ili snove, uglavnom temeljeni na mitološkim temama ili temama

²⁶⁶ Usp. *Symbolism*, <http://www.theartstory.org/movement-symbolism.htm> (pregledano 26. ožujka 2018.).

²⁶⁷ Usp. Isto.

²⁶⁸ John Henry Fuseli, ulje na platnu, 101×127 cm, The Detroit Institute of Arts, Detroit.

²⁶⁹ Francisco Goya, bakropis, 21,5×15,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

²⁷⁰ Usp. Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion: Romantic Versus Classic Art*, New York: Harper and Row, 1986., str. 64–65.

²⁷¹ Usp. Isto, str. 75.

²⁷² Edward Lucie-Smith, *Symbolist art*, London: Thames and Hudson, 1988., str. 59.

²⁷³ Usp. *Symbolism*, <http://www.theartstory.org/movement-symbolism.htm> (pregledano 26. ožujka 2018.).

iz Biblije s mnoštvom detalja. Jedno takvo djelo je *Jupiter i Semela* (1894.),²⁷⁴ reproducirano na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 4/16]. Riječ je o vrlo složenom, razrađenom djelu s mnoštvom pomno odabranih motiva, a zasnovano je na mitu o Jupiteru i Semeli. Uz to je reproducirano i Moreauovo djelo *Ukazanje* (1876.),²⁷⁵ u kojem je kao polazna točka uzeta biblijska priča o Salomi i svetom Ivanu Krstitelju. Obzirom da su simbolisti izražavali velik interes za podsvjesno, za potisnute želje i slično, ova je tema bila iznimno popularna među njima jer se može promatrati kao borbu između požude, odnosno podsvjesnog i duhovnosti, a općenito je motiv *femme fatale* bio vrlo često ponavlján kod simbolista.²⁷⁶ Likovni izraz Odilona Redona bio je, s druge strane, mnogo jednostavniji. Izrađivao je mahom crno-bijele grafike, na kojima bi se nalazio vrlo mali broj motiva, predstavljajući u tom smislu potpunu suprotnost detaljno razrađenim Moreaovim aranžmanima. Izlagači upućuju učenike na njihov posljednji zadatak, koji se nalazi na njihovom radnom materijalu [Prilog: Vježba 4, Zadatak 4] te reproduciran na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 4/17]. Reproducirano je nekoliko Redonovih djela, a zadatak učenika je da ih na temelju motiva koje prikazuju pokušaju povezati s njihovim nazivima. Reproducirana su Redonova djela *Jaje* (1885.),²⁷⁷ *Čovjek kaktus* (1885.),²⁷⁸ *U ravnoteži* (1880.)²⁷⁹ i *Glava sv. Ivana Krstitelja* (1868.).²⁸⁰ Od učenika se očekuje da će moći, ovisno o motivu koji je prikazan na pojedinoj reprodukciji povezati djela s ponuđenim nazivima. Tijekom analize će se ukratko komentirati i likovni izraz Odilona Redona – minimalan broj motiva, najčešće osim glavnog motiva, koji se nalazi pred praznom pozadinom u središtu kompozicije, nema nikakvih drugih detalja. Cilj vježbe je da učenici razumiju da su simbolisti često bili usredotočeni na neki njima vrlo značajan motiv, koji su u serijama ponavljali u svojim djelima, kao što je kod Redona to motiv ljudske glave odvojene od tijela. Osim toga, Redon je u svojim djelima također često ponavljao motiv ljudskog oka, kao u djelu *Oko poput čudnog balona uzdiže se prema beskraj* (1882.),²⁸¹ ili motiv ljudske glave sa zatvorenim očima, kao u djelu *Zatvorene oči* (1890.)²⁸² reproduciranom u prezentaciji [Prilog: Prezentacija 4/18].

Simbolizam se razvijao i u drugim dijelovima Europe. Upravo u kontekstu nezadovoljstva modernim svijetom važno je spomenuti norveškog slikara Edvarda Muncha (1863.–1944.) koji se

²⁷⁴ Ulje na platnu, 213×118 cm, Musée National Gustave-Moreau, Pariz.

²⁷⁵ Akvarel, 106×72 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

²⁷⁶ Usp. *Gustave Moreau*, <http://www.theartstory.org/artist-moreau-gustave.htm> (pregledano 26. ožujka 2018.).

²⁷⁷ Ugljen na papiru, 29,3×22,6 cm, Narodni muzej u Beogradu, Beograd.

²⁷⁸ Ugljen na papiru, 46,5×31,5 cm, Museum of Modern Art, New York.

²⁷⁹ Ugljen na papiru, 38×36 cm, Privatna zbirka.

²⁸⁰ Olovka i kreda na papiru, 29,2×34 cm, Museum of Modern Art, New York.

²⁸¹ Litografija, 25,9×17,8 cm, Museum of Modern Art, New York.

²⁸² Ulje na platnu, 44×36 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

u svojim djelima bavio temama poput anksioznosti, usamljenosti, očaja, straha i psihičke patnje uzrokovane sveopćom dekadencijom.²⁸³ U svrhu ilustracije izlagači učenicima na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 4/19] prikazuju dva Munchova djela: *Krik* (1893.)²⁸⁴ i *Tjeskoba* (1894.).²⁸⁵ Utjecaj estetike, a naročito tema simbolizma, poput *femme fatale*, neosporan je u razdoblju secesije krajem 19. stoljeća, odnosno početka 20. stoljeća, naročito u umjetnika Aubreya Beardsleya (1872.–1898.) i Gustava Klimta (1862.–1919.), a reprodukcijama njihovih djela na temu Salome na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 4/20], izlagači zaključuju temu.²⁸⁶

4.6. Umjetnost kao društveni komentar

U šestom tjednu učenici se bave konceptom umjetnosti kao društvenog komentara, a još neki ključni pojmovi kojima se učenici bave su društvena kritika, realizam i karikatura. Govori se o likovnim pravcima koji su izravno ili neizravno komentirali i kritizirali društvo sa svim njegovim manama, društvene promjene koje su uslijedile industrijalizacijom i sl. Osim toga, velik dio je usmjeren na karikaturu, koja je, iako se pojavila i ranije, u 19. stoljeću doživjela pravi procvat. Učenici će moći opisati same početke karikature te njezin razvitak. Moći će imenovati i opisati časopise u kojima su se karikature objavljivale, teme kojima su se bavile, odnosno mete karikature te će moći navesti najuspješnije karikaturiste 19. stoljeća. Također će moći razumijeti i objasniti povijesne i političke situacije, kao i povijesne ličnosti koje su bile najčešći akteri karikatura. U prvom dijelu sata izlagači se s učenicima bave umjetnošću kao društvenim komentarom u kontekstu tradicionalnih umjetničkih medija, naročito slikarstvom, a u drugom dijelu sata bave se karikaturom, koja je u 19. stoljeću doživjela procvat u mnogim europskim gradovima te je postala iznimno popularan medij.

Prije nego što počnu sa svojim izlaganjem, izlagači pitaju ostale učenike kako bi oni definirali umjetnost kao društveni komentar te ih upućuju na prvi zadatak u njihovom radnom materijalu [Prilog: Vježba 5, Zadatak 1], u kojem svojim riječima trebaju objasniti sintagmu umjetnost kao društveni komentar. Nekoliko učenika iznosi svoje prijedloge definicije, a izlagači ih pitaju mogu li se sjetiti nekog primjera kojim bi ilustrirali svoje predložene definicije. Mađarski povjesničar umjetnosti Arnold Hauser (1892.–1978.), koji se naročito bavio upravo socijalnom poviješću umjetnosti te društvenom ulogom umjetničkog djela, pisao je da umjetničko djelo, odnosno umjetnost kao faktor »koji stvara društvo, najočiglednije je tamo gdje ona postaje

²⁸³ Nicole Myers, *Symbolism*, https://www.metmuseum.org/toah/hd/symb/hd_symb.htm (pregledano 26. ožujka 2018.).

²⁸⁴ Ulje i tempera na kartonu, 90×75 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo.

²⁸⁵ Ulje i tempera na kartonu, 94×74 cm, Munch-museet, Oslo.

²⁸⁶ Gustav Klimt, *Saloma*, 1909., ulje na platnu, 178×46 cm, Musei Civici Veneziani, Venecija; Aubrey Beardsley, *Saloma*, 1892., crtež perom, 27,8×15,2 cm, Princeton University Library, New Jersey.

pokretač nemira, obnove i preokreta, te gdje izražava težnje koje negiraju postojeći poredak i prijete mu razaranjem. Ali umjetnost očito služi i za smirenje, za stabilizaciju postojećih odnosa i za izjednačavanje eksplozivnih suprotnosti (...)»²⁸⁷ U kontekstu umjetnosti 19. stoljeća pronalazimo nebrojeno mnogo primjera umjetničkih djela koja su izazvala burne reakcije, dovela do preispitivanja društva i njegovih temelja i prioriteta, žestoko kritizirajući postojeći društveni poredak, ali i postojeće način vrednovanja umjetničkog djela. Neki su umjetnici bili vrlo izravni u izražavanju kritike, dok su neki drugi tu kritiku vješto kamuflirali u djelima naizgled prilagođenima akademskom ukusu. Jedno takvo djelo je i *Rimljani u doba propadanja* (1847.)²⁸⁸ Thomasa Couturea (1815.–1879.) [Prilog: Prezentacija 5/3]. Obzirom na povijesnu, antičku temu te oblikovanje prema svim normama koje je nametala Akademija, ovo djelo nije naišlo na nikakav otpor kod strogog žirija Akademije te je bila izložena na Salonu 1847. godine i uz to je izvrsno dočekan od strane publike i kritičara.²⁸⁹ Couture je, koristeći likovni jezik kakvog je promicala Akademija, kritizirao samu Akademiju, ali i francusku kulturu općenito, kao i francusku vlast tako da je temu odabrao kao alegoriju pokvarenih francuskih režima te kulturne i moralne dekadencije. Uzvišenoj rimskoj arhitekturi i skulpturama Couture suprotstavlja mnoštvo ljudskih figura isprepletenih u razvratu, a koje zapravo predstavljaju sve mane francuskog društva.

Ipak, kada je riječ o izravnoj društvenoj kritici, umjetnost realizma odigrala je ključnu ulogu. Realizam nije bio pristupan samo u likovnim umjetnostima, već je bio snažno zastupljen i u književnosti. Kako bi se prisjetili nekih važnih realističkih književnih djela, izlagači učenike upućuju na njihov sljedeći zadatak, koji se nalazi na njihovom radnom materijalu [Prilog: Vježba 5, Zadatak 2] te na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 5/4]. Od učenika se traži da povežu ponuđene naslove s njihovim autorima. Očekuje se da su učenici upoznati s ponuđenim djelima na satovima Hrvatskog jezika i književnosti te da će moći povezati autore i djela: Gustave Flaubert (1821.–1880.), *Madame Bovary* (1857.), Lav Nikolajevič Tolstoj (1828.–1910.), *Ana Karenjina* (1873.–1877.), Émile Zola (1840.–1902.), *Nana* (1880.), Victor Hugo (1802.–1885.), *Jadnici* (1862.), Charles Dickens (1812.–1870.), *Oliver Twist* (1837.–1839.) i Honoré de Balzac (1799.–1850.), *Otac Goriot* (1835.). Tijekom analize vježbe učenici će se također prisjetiti o čemu se u kojem od djela radi te na koji način su kritizirali društvo.

Iako o realizmu, dakle, možemo govoriti i puno ranije, kako u književnosti, tako i u likovnim umjetnostima, u nekim se izvorima kao referentna točka za početak realizma uzima 1855.

²⁸⁷ Usp. Arnold Hauser, »Društvo kao produkt umjetnosti«, u: Arnold Hauser, *Sociologija umjetnosti: Knjiga prva*, Zagreb: Školska knjiga, 1986., str. 245.

²⁸⁸ Ulje na platnu, 472×772 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

²⁸⁹ Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York & London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2011., str. 273.

godina, kada je Gustave Courbet (1819.–1877.), nakon što je mu je slika *Slikarski studio* (1855.)²⁹⁰ [Prilog: Prezentacija 5/5] odbijena na Salonu, u zasebnom prostoru izložio svoja djela i izložbu nazvao *Du Réalisme*, to jest *O realizmu*, a izdao je i manifest realizma.²⁹¹ Courbet je izazivao reakcije publike i svojim prethodnim djelima, koja su uredno izlagana na Salonima. Na prezentaciji je kao ilustrativan primjer reproducirano djelo *Kamenolomci* (1849.)²⁹² [Prilog: Prezentacija 5/6], koje predstavlja jedno od prvih djela realizma. Izlagači od učenika traže da opišu temu i motive te da objasne zašto bi ovo djelo izazvalo reakcije kod posjetitelja i kritike Salona. Courbet je, naime, na platnu monumentalnih dimenzija prikazao, gotovo u prirodnoj veličini, dva potpuno anonimna radnika – jednog mlađeg i jednog starijeg, u prljavoj, podrapanoj i neuglednoj odjeći i obući kako razbijaju kamen. Uzme li se u obzir izbor tema koje je publika navikla gledati na izložbama Salona, jasno je koliko je od toga odskakalo ovo djelo, naročito uzmu li se u obzir dimenzije platna. Na istom Salonu izložio je i djelo *Seljaci iz Flageya se vraćaju sa sajma* (1849.),²⁹³ koje je reproducirano na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 5/6]. Kritika i publika su prema Courbetovim djelima bili neprijateljski nastrojeni – nazivalo ga se socijalističkim slikarem, a takve optužbe bile su ponukane Courbetovim prikazivanjem najnižih slojeva radničke klase, ne prikrivajući ružnu stranu.²⁹⁴ Neki su to gledali kao Courbetov pokušaj da nadglasa i opomene dominantne, vladajuće klase s njihovim ukalupljenim oblicima umjetnosti.²⁹⁵ Sličnim temama bavio se i Jean-François Millet (1814.–1875.). Na prezentaciji su reproducirana njegova djela *Sijač* (1850.)²⁹⁶ i *Sakupljačice žita* (1857.)²⁹⁷ [Prilog: Prezentacija 5/7]. Kao i Courbet, Millet za svoje prikaze koristi relativno velika platna – svoje siromašne, neugledne, potlačene seljake u napornom radu prikazuje monumentalno, dajući im na taj način dodatnu snagu i naglašava njihovu važnost. Tjera javnost da svjedoči ponižavajućim i nedostojanstvenim poslovima poput sakupljanja ostataka žita nakon berbe, na koje su seljanke bile primorane ne bi li mogle prehraniti svoju obitelj.²⁹⁸ Millet uzdizanjem seljaka na neki način kritizira nemoralnost grada, kao i oglašivanje vladajućih na probleme siromaštva i lošeg položaja seljaka. Publika nije bila blagonaklona prema Milletovim djelima, dapače, kod publike je izazvao snažne kritike i pobudio strah i zabrinutost

²⁹⁰ Ulje na platnu, 359×598 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

²⁹¹ Usp. *Realism in Art (19th & 20th Century)*, <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/realism.htm> (pregledano 12. travnja 2018.).

²⁹² Ulje na platnu, 160×259 cm, uništeno.

²⁹³ Ulje na platnu, 206×275 cm, Musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon, Besançon.

²⁹⁴ Usp. Stephen F. Eisenman, »The Rhetoric of Realism: Courbet and the Origins of the Avant-Garde«, u: Stephen F. Eisenman: *Nineteenth Century Art: A Critical History*, London; Thames and Hudson, 1994., str. 217.

²⁹⁵ Usp. Isto, str. 219.

²⁹⁶ Ulje na platnu, 101,6×82,6 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

²⁹⁷ Ulje na platnu, 83,5×110 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

²⁹⁸ Usp. *Realism*, http://www.theartstory.org/movement-realism-artworks.htm#pnt_10 (pregledano: 12. travnja 2018.).

oko mogućnosti izbijanja pobuna izrabljivanih radnika. Valja imati na umu da je Francuska već nekoliko puta bila uzdrmana relativno nasilnim revolucijama, a i cijela Europa još je bila pod dojmom niza revolucija koje su izbile 1848. godine. U tom kontekstu važno je spomenuti i da je 1848. godine izašao *Komunistički manifest*, u kojem se zagovara svrgavanje vladajućih klasa, ukidanje privatnog vlasništva te podizanje radničke klase s druge strane.²⁹⁹

Društvena kritika nije se odnosila samo na probleme seljaka. Courbet je u svojim djelima otvoreno spominjao i druge probleme, poput prostitucije, a djelo *Mlade dame leže na obali Seine* (1856.–1857.),³⁰⁰ zadobilo je u tom kontekstu mnogo pozornosti [Prilog: Prezentacija 5/8]. Courbet i za ovu temu koristi platno dimenzija rezerviranih za povijesne slike te na njemu prikazuje dvije prostitutke, od kojih jedna leži odjevena u donje rublje, dok joj haljina služi kao jastuk pod glavom. Prvotno je djelo imalo još drskiji naziv: *Dvije otmjene mlade dame za dvije Drugog Carstva* – na taj je način kritizirao licemjerje francuskog društva koje je javno osuđivalo prostituciju, ali ju je zapravo ekonomski poticalo i podržavalo, ali je jednako tako kritizirao i samog cara Napoleona III koji je također osuđivao prostituciju, a istovremeno je imao preko nekoliko ljubavnica.³⁰¹ Osudom prostitucije bavio se i preraphaelit William Holman Hunt u djelu *Buđenje savjesti* (1853.–1854.)³⁰² [Prilog: Prezentacija 5/8]. Obzirom da se u Engleskoj tijekom 19. stoljeća jednim legitimnim razlogom za seksualne odnose u braku smatralo stvaranje potomstva, prostitucija je bila u strahovitom porastu, a obzirom da su zarađivale upola manje od muškaraca, žene su se često odavale prostituciji ne bi li podebljale svoje oskudne prihode.³⁰³ Hunt prikazuje prostitutku u trenutku prosvjetljenja, kada se podiže iz krila svoje mušterije uvidjevši nemoral u kojem živi te se odlučuje na bijeg od grešnog života.³⁰⁴ Hunt osuđuje nemoral i dekadenciju društva, kao i materijalizam kojim su ljudi nerijetko bili zavedeni i zbog kojeg su se odlučivali na nemoralne postupke. Hunt je nerijetko u svoja djela unosio elemente društvene kritike, pa tako i u djelu *Pastir najamnik* (1851.)³⁰⁵ [Prilog: Prezentacija 5/9]. Uzme li se u obzir da djelo prikazuje pastira koji ne pazi na svoje ovce i zanemaruje ih, dok ovce same lutaju, djelo se može čitati kao kritika svećenstva, koje je previše usredotočeno na same sebe i ne osjeća nikakvu odgovornost niti brigu spram svojih župljana.³⁰⁶ Osim toga Holman je, prikazujući

²⁹⁹ *The Communist Manifesto*, <https://www.britannica.com/topic/The-Communist-Manifesto> (pregledano: 5. travnja 2018.).

³⁰⁰ Ulje na platnu, 173×206 cm, Musée du Petit Palais, Pariz.

³⁰¹ Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York & London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2011., str. 236.

³⁰² Ulje na platnu, 76,2×55,9 cm, Tate Gallery, London.

³⁰³ Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 2011., str. 189.

³⁰⁴ Usp. Stephen F. Eisenman, »The Rhetoric of Realism: Courbet and the Origins of the Avant-Garde«, u: Stephen F. Eisenman: *Nineteenth Century Art: A Critical History*, 1994., str. 209.

³⁰⁵ Ulje na platnu, 76×110 cm, Manchester Art Gallery, Manchester.

³⁰⁶ Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 2011., str. 187.

bačvicu koja visi pastiru na pojasu, otvoreno kritizirao i nezaustavljivi problem raširenog alkoholizma u Engleskoj, posebice kod radničke klase, koju su poslodavci nerijetko djelomično i plaćali alkoholom, koji im je služio kao svojevrsan bijeg od surove stvarnosti i napornog rada.³⁰⁷

Realiste, dakle, nisu zanimali povijesni junaci, kao ni junaci antičkih mitova u idealiziranim krajolicima, već su u njihovim djelima glavne uloge imali radnici, seljaci, obični ljudi i ljudi s društvene margine. Realisti su otvoreno odbacili akademske norme te publiku i kritiku tjerali da se suoče s „ružnim“ aspektima svakidašnjeg života. Ipak, elemente otvorene društvene kritike u svojim djelima koristili su i umjetnici koji nisu pripadali u kategoriju realista, poput spomenutog Williama Holmana Hunta. Umjetnost realizma je prva za koju se može reći da je socijalno, ali i politički angažirana umjetnost jer je cilj umjetnika potaknuti reakciju, pa makar i negativnu reakciju ili neodobravanje publike te im je cilj poticanje društvene promjene i preispitivanje postojećih sustava vrijednosti. Uloga je umjetnika stvari prikazati onakvima kakve jesu, bez ikakvog uljepšavanja i idealiziranja.³⁰⁸

Umjetnici su se nerijetko osvrtni i na temu nasilja i ratovanja. U tom je kontekstu značajno djelo *Sjećanje na Građanski rat* (1850.–1851.)³⁰⁹ Ernesta Meissoniera (1815.–1891.) [Prilog: Prezentacija 5/10]. U ponešto mučnom prizoru Meissonier prikazuje beživotna tijela palih pobunjenika na ostacima barikada, prizor kojemu je, kao pripadnik Nacionalne garde i osobno svjedočio.³¹⁰ Iz tog se razloga često vjeruje da je poruka iza djela zapravo svojevrsno upozorenje eventualnim budućim revolucionarima, no prema nekim je izvorima imao zamjerke prema francuskoj vlasti te je sumnjao u ispravnost nekih njenih postupaka.³¹¹ Neovisno o ideji iza njega, djelo je izazvalo mnogo reakcija zbog realističnosti ovog potresnog prizora. Francuski pjesnik Théophile Gautier (1811.–1872.) smatrao je kako je Meissonier prikazao istinu koju se nitko ne usuđuje izgovoriti.³¹² Ništa suptilniji po pitanju prikazivanja nasilja nije bio ni Honoré Daumier (1808.–1879.). Veliku pozornost privukao je djelom *Rue Transnonain, le 15 Avril 1834* (1834.)³¹³ reproduciranom u prezentaciji [Prilog: Prezentacija 5/10]. Daumier je prikazao tragični i uznemirujući prizor s običnim ljudima koji su nemilosrdno ubijeni. Riječ je o događaju za vrijeme pobuna 1834. godine, kada je cijela jedna obitelj barbarski i osvetnički ubijena od strane snaga

³⁰⁷ Usp. Isto.

³⁰⁸ Jeanne S. M. Willette, *Realism and the Role of the Realist Artist*, <http://arthistoryunstuffed.com/role-realist-artist/> (pregledano: 2. travnja 2018.).

³⁰⁹ Ulje na platnu, 29×22 cm, Musée du Louvre, Pariz.

³¹⁰ Usp. Laurence des Cars, »The Realist Revolution«, u: Henri Loyrette (gl.ur.), Sebastien Allard, Laurence des Cars, *Nineteenth century French art: from Romanticism to Impressionism, Post-Impressionism and Art Nouveau*, Paris: Flammarion, 2007, str. 200.–202.

³¹¹ Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 2011., str. 221.

³¹² Usp. Laurence des Cars, *The Realist Revolution*, 2007., str. 202.

³¹³ Litografija, 28,6×43,8 cm, Hammer Museum, Los Angeles.

francuske vlade.³¹⁴ Za vrijeme pobuna radničke klase je u travnju 1834. godine ubijen jedan policijski službenik te je vlada Luja Filipa I. u osvetničkom pohodu ubila stanare zgrade u radničkom naselju, a za koju su vjerovali da skriva ubojicu službenika.³¹⁵ Daumier, dakle, prikazuje suvremen događaj te tjera gledatelja da se suoči s mučnom scenom – ubijeni otac leži na svom ubijenom djetetu, a pored njih se nalaze tijela ostatka obitelji. Na taj je način Daumier izravno i oštro osudio strahovito nasilje koje je provodila francuska vlada, ali je uz to potaknuo i gledatelja na jednako tako oštru osudu vlade i njezinih postupaka. Bitan čimbenik je i da je ova litografija bila objavljena u mjesečniku *L'Association Mensuelle*, što znači da je bila široko dostupna, odnosno da ju je velik broj ljudi mogao vidjeti.³¹⁶ Raznovrsne publikacije, koje su u 19. stoljeću doživjele procvat, zahvaljujući razvitku tehnologije, konkretno razvitku mogućnosti tiska, omogućile su da se ovakvi prizori šire puno većom brzinom te su postale dostupne širim masama. U 19. stoljeću razvijene su nove tehnike tiska, poput iznimno popularne litografije, koje su sam proces tiska iznimno ubrzale i olakšale. Upravo zato porastao je i broj tiskovina – raznovrsnih novina, magazina, časopisa i sl. Obzirom da je proizvodnja, odnosno tisak bio jednostavniji i jeftiniji, i same tiskovine postale su jeftinije i samim time dostupnije građanima. Osim tehnike tiska, važan čimbenik je bio i razvoj transporta te rastuća publika.³¹⁷ U kontekstu umjetnosti kao društvene kritike, najveću su ulogu, dakle, imali satirični časopisi u kojima su umjetnici objavljivali satirične prikaze s ciljem osude i kritike društva. Charles Philipon (1800.–1862.) u iznimno je velikoj mjeri zaslužan za popularizaciju satiričnih prikaza u Francuskoj. On je pokrenuo satirični časopis *La Caricature*, satirične dnevne novine *Le Charivari* te mjesečne kolekcije grafika *L'Association Mensuelle*.³¹⁸ *Le Charivari* su bile prve dnevne novine koje su uopće tiskale litografije.³¹⁹ Zahvaljujući suradnji s Philiponom, Daumier je postao vrlo uspješan, plodan i poznat karikaturist. Upravo je u karikaturi Daumier pronašao svoj medij izražavanja, naročito u kritiziranju društva. Iako je karikatura svoj procvat doživjela u 19. stoljeću, njezine početke pronalazimo mnogo ranije. Tako mnogi autori kao prvog karikaturista navode Annibalea Carraccija (1560.–1609.) i njegovog brata Agostina (1557.–1602.), a karikaturom se bavio čak i Gian Lorenzo Bernini (1598.–1680.). Po ostatku Europe se karikatura proširila tek u 18. stoljeću,

³¹⁴ Usp. Laurence des Cars, *The Realist Revolution*, 2007., str. 202.

³¹⁵ Usp. *Realism*, http://www.theartstory.org/movement-realism-artworks.htm#pnt_10 (pregledano: 2. travnja 2018.).

³¹⁶ Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 2011., str. 224.

³¹⁷ Usp. *Caricature Art*, <http://www.visual-arts-cork.com/caricature-art.htm> (pregledano: 4. travnja 2018.).

³¹⁸ Usp. Laurence des Cars, *The Realist Revolution*, 2007., str. 204.

³¹⁹ Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 2011., str. 224.

naročito u Engleskoj gdje je postala relativno popularna s karikaturistima poput Thomasa Rowlandsona (1756.–1827.).³²⁰ Ipak, pravi je procvat doživjela tek u 19. stoljeću.

Izlagači najavljuju da će se ostatak sata baviti karikaturom, no prije nego što krenu dalje sa svojim izlaganjem, od ostalih učenika traže da riješe treći zadatak u svom radnom materijalu [Prilog: Vježba 5, Zadatak 3]. Od učenika se traži da svojim riječima pokušaju definirati karikaturu. Nekoliko učenika predlaže svoje definicije te ih zajedno s izlagačima i ostalim učenicima ukratko komentiraju. Osim toga izlagači pitaju učenike mogu li se sjetiti neke recentne karikature koju su vidjeli te ju opisati – što je prikazano, na koji način i što misle koji je cilj pojedine karikature. Na kraju izlagači prikazuju jednu od mogućih definicija karikature, onu iz Hrvatske enciklopedije, koja karikaturu definira kao »namjerno pretjeran prikaz karakterističnih svojstava osoba, pojava, događaja, stvari itd., često kao sredstva društvene, političke ili moralne kritike; izobličeni prikaz; poruga. – U likovnim umjetnostima, namjerno izobličavanje realnosti kako bi se postigao dojam smiješnoga.«³²¹ Također ju možemo definirati kao »crtež, plastični prikaz ili opis koji pretjerujući u prikazivanju prirodnih obilježja (preuveličavanje, umanjivanje, iskrivljavanje), pojavu subjekta čini smiješnom ili apsurdnom radi zabave ili kritike, odnosno ona je duhovit (ironični, satirični, metaforični) komentar neke određene situacije.«³²²

Zatim izlagači upućuju učenike i učenice na njihov sljedeći zadatak. Na prezentaciji su reproducirane dvije karikature – *Charles Darwin*³²³ i *Slobodan ulaz na Salonu*³²⁴ [Prilog: Prezentacija 5/13] (legende se pojavljuju naknadno). Izlagači upućuju učenike da promotre karikature te imenuju glavnu razliku koju primjećuju uzmu li u obzir temu i motive karikature. Očekuje se da će učenici odmah zamijetiti kako je na prvom primjeru prikazana samo jedna osoba, dok je na drugom primjeru mnoštvo ljudi. Izlagači ih upitaju prepoznaju li koju osobu na nekoj od prikazanih karikatura. Očekuje se da će učenici, naročito zbog teksta (»*NATURAL SELECTION*«) ispod karikature, zaključiti da je riječ o Charlesu Darwinu (1809.–1882). Izlagači zatim dodatno pojašnjavaju učenicima da je riječ o dvije različite vrste karikature: karikatura u užem smislu, odnosno portretna karikatura (bavi se samo jednom osobom) i karikatura u širem smislu, odnosno situacijska karikatura (bavi se skupinom ljudi), te ih upućuju da te nazive upišu na predviđena mjesta u svom radnom materijalu [Prilog: Vježba 5, Zadatak 3.1]. U mnogim zemljama postoji

³²⁰ Usp. Frano Dulibić, *Povijest karikature u Hrvatskoj do 1940. godine*, Zagreb: Leykam international, 2009., str. 47–49.

³²¹ Usp. *Hrvatska enciklopedija*, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=30506> (pregledano 6. travnja 2018.).

³²² Usp. Frano Dulibić, *Povijest karikature u Hrvatskoj do 1940. godine*, 2009., str. 9.

³²³ Frederick Watty, *Charles Darwin*, u: *Cartoon Portraits and Biographical Sketches of Men of the Day*, 1873., str. 6. (dostupno na: <http://archive.org/stream/cartoonportraits00wadduoft#page/6/mode/2up>).

³²⁴ Honoré Daumier, *Slobodan ulaz na Salonu*, u: *Le Public du Salon (Le Charivari)*, 1852.

jasna leksička razlika između karikature u užem i širem smislu (npr. *caricature* i *cartoon* u engleskom), no u hrvatskom jeziku se najčešće koriste navedeni opisni pojmovi – portretna i situacijska karikatura. Za situacijsku karikaturu postoje još i nazivi geg-karikatura ili crtani vic.³²⁵

Nakon toga učenici pred sobom imaju još jedan zadatak, a to je opisati različite odnose između crteža i teksta u karikaturi na primjerima koji su reproducirani na njihovom radnom materijalu [Prilog: Vježba 5, Zadatak 3.2] te na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 5/14]. Kroz analizu vježbe učenici će razgovarati o tome koliko je popratni tekst bitan da bi se karikaturu potpunosti mogle razumijeti. Na prvom primjeru, Gillovoj (1840.–1885.) karikaturi Nadara (1878.),³²⁶ karikatura nije popraćena tekstem. Obzirom na korištene portretne karakteristike i dodatne elemente poput samog fotoaparata, vrlo je jasno da je riječ o Nadaru. *Slijedi Sezona kupanja u Londonu* (1859.)³²⁷ Johna Tenniela (1820.–1914.), koja je popraćena kratkim tekstem, koji u određenoj mjeri pojašnjava crtež, ali i služi dodatnom postizanju humorističnosti. Treći primjer je *Izbor profesije* (1848.)³²⁸ Johna Leecha, u kojemu je crtež podređen karikaturi. Kod zadnjeg primjera sam crtež samostalno ne funkcionira kao karikatura, odnosno humoristični efekt postiže se samo uz pratnju teksta. Zbog toga se može reći da je crtež podređen karikaturi. Karikature prema odnosu teksta i crteža, dakle, dijelimo na karikature bez teksta, karikature popraćene tekstem te karikature u kojim je tekst dominantan.³²⁹

Zemlja u kojoj je karikatura tijekom 19. stoljeća nedvojbeno bila najpopularnija i najkvalitetnija je Francuska, na čelu s već spomenutim Honoréom Daumierom, ali i brojnim drugim vrsnim karikaturistima poput Andréa Gilla (1840.–1885.) i Paula Gavarnija (1804.–1866.).³³⁰ Osim u Francuskoj, satirični tisak bio je prisutan i u drugim zemljama, a naročito je bio popularan u Engleskoj, gdje je dominantno mjesto na sceni zauzimao časopis *Punch*. *Punch* je idejno bio koncipiran po uzoru na francuske novine *Le Charivari*, o čemu govori i činjenica da mu je puni naziv *Punch or the London Charivari*.³³¹ Najznačajniji engleski karikaturist u to doba bio je John Leech (1817.–1864.) koji je svoja djela objavljivao upravo u *Punchu*.³³² Leech se specijalizirao za situacijsku karikaturu te je vješto kritizirao englesku vladu, ali se najviše bavio kritikom samog društva. Reproducirane su [Prilog: Prezentacija 5/15] dvije karikature: *Kapital i*

³²⁵ Usp. Frano Dulibić, *Povijest karikature u Hrvatskoj do 1940. godine*, 2009., str. 11.

³²⁶ André Gill, *Nadar, Les Hommes d'aujourd'hui*, 1878.

³²⁷ John Tenniel, *Sezona kupanja u Londonu*, *Punch*, 1859.

³²⁸ John Leech, *Izbor profesije*, *Punch*, 1848.

³²⁹ Usp. Frano Dulibić, *Povijest karikature u Hrvatskoj do 1940. godine*, 2009., str. 35–36.

³³⁰ Usp. Isto, str. 52.

³³¹ Usp. *Political Protest – Nineteenth Century* <http://science.jrank.org/pages/10888/Protest-Political-Nineteenth-Century.html> (pregledano: 6. travnja 2018.).

³³² Usp. Frano Dulibić, *Povijest karikature u Hrvatskoj do 1940. godine*, 2009., str. 52.

rad,³³³ u kojem Leech kritizira licemjerje i pokvarenost društva koje izrabljuje i ponižava radnike, a oni koji ne rade uživaju u kapitalu, odnosno plodovima mukotrpnog rada radnika. Druga karikatura je *Haljina i dama* (1856.),³³⁴ u kojoj Leech ismijava žensku modu. Iako su teme karikatura u 19. stoljeću bile mnogobrojne, najčešće su se karikaturisti osvrtni, dakle, na političku situaciju u zemlji ili društvo i njegove mane. Najsmjeliji kritičari bili su Francuzi Charles Philipon i Honoré Daumier. Jedna od najupečatljivijih Philiponovih karikatura je ona na kojoj prikazuje glavu kralja Luja Filipa u pretvorbi u prezrelu krušku. Prikazujući ga fizički iznimno ružnim referira se na kraljevu ružnu osobnost i pokvarenost. Kao i kruška, kralj se sve više kviri i na kraju trune.³³⁵ O iznimnoj moći koju je politička karikatura imala i koliko su se političari zapravo pribojavali utjecaja koji je karikatura imala na ljude govori i činjenica da je u Francuskoj sve do 1881. godine na snazi bila cenzura – karikature ne bi smjele biti objavljene bez odobrenja državnog službenika, a u slučaju kršenja ovog pravila, autor karikature mogao je biti kažnjen zatvorom i novčanom kaznom.³³⁶ Upravo to se dogodilo Daumieru kada je zbog karikature na kojoj kralja Luja Filipa prikazuje kao Gargantuu (1831.)³³⁷ [Prilog: Prezentacija 5/16], dobio zatvorsku kaznu od šest mjeseci.³³⁸ Daumier je žestoko iskritizirao kralja zbog količine novca kojeg je trošio na sebe i dvor. Prikazuje ga, naime, kao debelog diva na tronu, koji proždire gomilu novca kojeg mu u usta putem rampe šalje radnička klasa. S jedne strane stoji, dakle, debeli kralj sa svojim najbližim debelim podanicima koji halapljivo troše novce koje im donosi radnička klasa, dok ta ista radnička klasa, s druge strane, jedva preživljava u mizeriji i siromaštvu.

Nije postojao sloj društva koji se nije našao »na tapeti« karikaturista – od najobičnijeg puka do vladara. Vrlo česta meta bile su i suvremene poznate osobe, uključujući umjetnike, književnike i sl. Izlagači upućuju učenike na njihov posljednji zadatak [Prilog: Vježba 5, Zadatak 4], u kojem trebaju povezati karikature poznatih osoba s njihovim portretima. Reprodukcijske karikature i portreta se istodobno prikazuju i na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 5/17]. Prikazani su Émile

³³³ John Leech, *Kapital i rad*, Punch, 1843.

³³⁴ John Leech, *Haljina i dama*, Punch, 1856.

³³⁵ Robert Jones, *Caricature*,

<https://www.encyclopedia.com/literature-and-arts/art-and-architecture/art-general/caricature> (pregledano: 5. travnja 2018.).

³³⁶ Robert Justin Goldstein, *Censorship of Political Caricature in Nineteenth-century France*, Kent, Ohio: Kent State University Press, 1989., str. 10–11.

³³⁷ Honoré Daumier, *Gargantua*, *La Caricature*, 1831.

³³⁸ Usp. Honoré Daumier, <http://www.theartstory.org/artist-daumier-honore-artworks.htm> (pregledano: 5. travnja 2018.).

Zola (1840.–1902.),³³⁹ Mark Twain (1835.–1910.),³⁴⁰ Gustave Courbet (1819.–1877.),³⁴¹ John Ruskin (1819.–1900.),³⁴² i Auguste Rodin (1840.–1917.).³⁴³ Tijekom analize vježbe učenici obrazlažu po kojim su portretnim karakteristikama prepoznali određenu osobu na karikaturi te također imenuju na koji način su njihove portretne karakteristike karikirane. Uz to kratko komentiraju i tko su prikazane osobe bile i po čemu su značajne.

4.7. Položaj umjetnika u 19. stoljeću

U sedmom tjednu učenici se bave temom položaja umjetnika u 19. stoljeću. Govorit će se o tome kako je društvo gledalo na umjetnika, kakav je njegov status bio, ali i kako je umjetnik samog sebe doživljavao, do kojih je promjena došlo po pitanju tema koje su ga zanimale te koja je pitanja umjetnik postavljao pred sebe i na koji način se s njima nosio. Učenici će se baviti konceptima umjetnika kao zanatlije, umjetnika kao genija te idejom neshvaćenog umjetnika i umjetnika kao mučenika.

Izlagači najavljuju temu te kreću s kratkim uvodnim izlaganjem u kojem učenike podsjećaju na različita poimanja umjetnika i umjetnosti kroz povijest [Prilog: Prezentacija 6/2]. Tijekom povijesti se status, odnosno položaj umjetnika često mjenjao, dotičući potpune krajnosti od najobičnijeg zanatlije do božanskog genija. Počevši od prethistorije, u vrijeme pećinskog slikarstva, umjetnici su bili različito rangirani: u nekim slučajevima je umjetnika-maga i svećenika sačinjavala jedna osoba, a ponekad su umjetnici bili pomoćnici maga pa su stoga imali i određene privilegije u zajednici.³⁴⁴ U istočnjačkoj umjetnosti, ponajviše u drevnom Egiptu, izrađivali su se mahom raznovrsni kulturni predmeti te spomenici za vladare, a umjetnici su bili nisko rangirani, imali su status zanatlije – neki su bili slobodni zanatlije, a neki su bili i robovi.³⁴⁵ Tijekom 7. i 6. stoljeća pr. Kr. pojavila su se prva signirana umjetnička djela, što se može protumačiti kao davanje većeg značaja umjetnikovoj individualnosti.³⁴⁶ Unatoč tome je do 5. stoljeća prevladavalo

³³⁹ Édouard Manet, *Émile Zola*, 1868., ulje na platnu, 146,3×114 cm, Musée d'Orsay; André Gill, *Émile Zola*, *Les Hommes d'aujourd'hui*, 1878.

³⁴⁰ Edoardo Gelli, *Mark Twain*, 1904., ulje na platnu, 96,5×71 cm, The Henry Ford Museum, Dearborn; Frederick Watty, *Mark Twain*, u: *Cartoon Portraits and Biographical Sketches of Men of the Day*, 1873.

³⁴¹ Gustave Courbet, *Autoportret*, o. 1872., ulje na platnu, 92×72 cm, Musée Courbet, Ornans; André Gill, *Gustave Courbet*, *L'Eclipse*, 1870.

³⁴² Sir Hubert von Herkomer, *John Ruskin*, 1879., akvarel, 75,5×50,3 cm, National Portrait Gallery, London; Frederick Watty, *John Ruskin*, u: *Cartoon Portraits and Biographical Sketches of Men of the Day*, 1873.

³⁴³ John Singer Sargent, *Auguste Rodin*, 1884., ulje na platnu, 72×53 cm, Musée Rodin, Pariz; Charles Léandre, *Auguste Rodin*, *La Rire*, 1898.

³⁴⁴ Usp. Arnold Hauser, »Uloga umjetnika u životu društva,« u: Arnold Hauser, *Sociologija umjetnosti: Knjiga prva*, Zagreb: Školska knjiga, 1986., str. 196–197.

³⁴⁵ Usp. Isto, str. 201–202.

³⁴⁶ Usp. Isto, str. 206.

shvaćanje da je umjetnik običan zanatlija. Njegova su djela postizala određenu dozu poštovanja, ali daleko manje od primjerice filozofa i pjesnika, o čemu svjedoči i razlika u položajima na društvenoj ljestvici. Likovni su umjetnici, naime, imali jednak status kao i primjerice kovači ili brijači jer se smatralo da u manualnom radu nema ništa kreativno, duhovno i intelektualno.³⁴⁷ Kod antičkih umjetnika, dakle, prevladava zanat, vještina i racionalno, dok je situacija za pjesnike bila ponešto drukčija: oni su stvarali, smatralo se, »zahvaljujući božanskom nadahnuću,« pa se njihov rad smatrao uzvišenim i bio je znanto više cijenjen.³⁴⁸ Situacija se ponešto promijenila za vrijeme Aleksandra Velikog, kada se javlja kult ličnosti, odnosno kada su umjetnici imali veliku ulogu u propagandi cara, pa su i oni sami mogli postići neku vrstu slave.³⁴⁹ Tijekom srednjeg vijeka se položaj umjetnika uglavnom ponovno sveo na zanatliju, ovog puta mahom u službi crkve i samostana te dvora. Njegovom se radu ne pridaje nikakva uzvišenost, već se gleda kao vještina koju svatko može naučiti.³⁵⁰ Tijekom renesanse ipak dolazi do prvih značajnijih promjena u pogledu na umjetnike i umjetnost. Tada umjetnici postaju svjesniji svoje uloge i, kao što Hauser kaže, postaju svjesni svoje subjektivnosti.³⁵¹ Važan faktor bio je i porast svjetovne umjetnosti te privatnih naručitelja. Umjetnost više nije vezana gotovo isključivo za Crkvu, odnosno religiozne teme, već zahvaljujući sekularizaciji umjetnosti, u nju ulaze i nove teme poput portreta, povijesnih tema i sl., a tržište postaje sve veće zahvaljujući kolekcionarima umjetnina poput obitelji Medici.³⁵² Osim toga počinju se pisati i tekstovi o umjetnicima, a najpoznatije takvo djelo su *Životi slavnih slikara, kipara i arhitekata* Giorgia Vasarija (1511.–1574.) iz 1550. godine, uz koje je vezan prvi zadatak učenika. Izlagači upućuju učenike na njihov zadatak, koji se nalazi na njihovom radnom materijalu [Prilog: Vježba 6, Zadatak 1]. Od njih se traži da povežu ulomke iz Vasarijevih životopisa sa umjetnikom na kojeg se ulomak odnosi. Ulomci su vezani za reprezentativna djela ponuđenih umjetnika: Raffaello Santi da Urbino (1483.–1520.), Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi; 1386.–1466.), Michelangelo Buonarroti (1475.–1564.), Filippo Brunelleschi (1377.–1446.), Leonardo da Vinci (1452.–1519.). Očekuje se da će učenici na temelju svog ranije stečenog znanja moći prepoznati o kojim se umjetnicima i njihovim djelima u ulomcima radi. U prvom je ulomku opisana da Vincijeva *Posljednja večera* (1495.–1498.).³⁵³ Slijede Rafaelova *Atenska škola* (1509.–1511.)³⁵⁴ te Brunelleschijev rad na kupoli firentiske katedrale (1420.–1436.). U četvrtom

³⁴⁷ Usp. Udo Kultermann, *Povijest povijesti umjetnosti*, Zagreb: Kontura, Institut za povijest umjetnosti, 2002., str. 11.

³⁴⁸ Usp. Arnold Hauser, *Uloga umjetnika u životu društva*, 1986., str. 209.

³⁴⁹ Usp. Isto, str. 212.

³⁵⁰ Usp. Isto, str. 214–216.

³⁵¹ Usp. Arnold Hauser, *Uloga umjetnika u životu društva*, 1986., str. 221.

³⁵² Usp. Isto, str., 221–222.

³⁵³ Freska, 460 cm×880 cm, Santa Maria delle Grazie, Milano.

³⁵⁴ Freska, 500 cm×770 cm, Stanza della Segnatura, Palazzo Apostolico, Rim.

odabranom ulomku radi se o Donatellovom *Davidu* (o. 1430.–1440.),³⁵⁵ a u posljednjem ulomku o Michelangelovom *Posljednjem sudu* (1535.–1541.)³⁵⁶ i *Pietà Bandini* (1546.).³⁵⁷ Tijekom analize vježbe na prezentaciji se reproduciraju ulomci i djela na koja se referiraju [Prilog: Prezentacija 6/3-7]. Vasarijevo djelo je bitno za kontekst podizanja statusa umjetnika jer u svojim *Životopisima* on spominje umjetnički genij, pripisujući ga umjetnicima poput Michelangela.³⁵⁸ Bilo mu je vrlo važno da umjetnici dobiju zasluženi društveni ugled, odnosno da oni i njihov rad budu cijenjeni i poštovani.³⁵⁹

Ipak, spomenuta promjena prirode tržišta, odnosno naručitelja umjetničkih djela, rezultirala je time da je umjetnik na neki način izgubio sigurnost. Više nije mogao računati na stalne narudžbe Crkve ili dvora, već je ovisio o učestalosti narudžbi bogatih pokrovitelja, čije se ukuse i očekivanja trudio zadovoljiti.³⁶⁰ Za vrijeme baroka i rokoka, uspona apsolutizma, umjetnici su se mogli na neki način osigurati pozicijom dvorskog slikara, kada je njihov glavni zadatak bio uzdizanje i slavljenje lika vladara i dvora. Dolaskom prosvjetiteljstva ponovno je došlo do promjene uloge umjetnosti i umjetnika. Iako je aristokracija još uvijek imala veliku pokroviteljsku ulogu, umjetnikov zadatak više nije bio toliko uzdizati ju, već stvarati umjetnost jednostavnije naravi koja će ugađati naručitelju. Još se veća promjena dogodila kada je uloga naručitelja sve više počela prelaziti s aristokracije na građanstvo.³⁶¹ Upravo je ova promjena značajno obilježila 19. stoljeće te položaj umjetnika i umjetnosti, a čemu je pridonijelo mnogo čimbenika. Vjerojatno glavni je dolazak nove, srednje klase koju su činili mahom trgovci i poduzetnici, a koji su se obogatili na krilima industrijske revolucije i vrlo brzo postali dominantna i sve utjecajnija klasa. Ta nova klasa postala je jedan od glavnih pokrovitelja umjetnosti, no da bi im uspjeli prodati svoja djela, umjetnici su morali zadovoljiti ukus novih naručitelja. Ukus srednje klase oblikovale su uglavnom službene umjetničke institucije – akademije. Akademije su, naime, organizirale izložbe djela koje su bile vrlo popularne i posjećene, o čemu najviše svjedoči primjer pariškog Salona. Na Salonu su mogli izlagati samo oni umjetnici čija je djela Akademija odobrila, tako da je do publike dolazio samo pomno odabran dio umjetničkog stvaralaštva koji je zadovoljavao stroge kriterije Akademije. Na taj je način Akademija oblikovala ukus javnosti i samim time umjetničko tržište.³⁶²

³⁵⁵ Bronca, v: 158 cm, Museo Nazionale del Bargello (izvorno u Palazzo Medici).

³⁵⁶ Freska, 1370×1220 cm, Sikstinska kapela, Rim.

³⁵⁷ Mramor, v: 226 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Firenca.

³⁵⁸ Usp. Alexander Sturgis, *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, London: Yale University Press, 2006., str. 9.

³⁵⁹ Usp. Udo Kultermann, *Povijest povijesti umjetnosti*, 2002., str. 24.

³⁶⁰ Usp. Arnold Hauser, *Uloga umjetnika u životu društva*, str. 226.

³⁶¹ Usp. Isto, str. 228.–230.

³⁶² Usp. *French Academy of Fine Arts*, <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/french-academy.htm> (pregledano: 20. travnja 2018.)

Ako Akademija nije odobrila djelo, umjetnik nije mogao izlagati, javnost nije znala za njega te samim time nije dobivao narudžbe.³⁶³ Unatoč negativnim stranama ograničavajućih izložbi, valja navesti i vrlo važnu pozitivnu promjenu koja se dogodila pokretanjem akademija, izložbi i muzeja. Umjetnost je, naime, tijekom povijesti gotovo uvijek bila vezana za nešto drugo, uvijek je imala određenu funkciju i ulogu, poput religijske, propagandne, utilitarističke i sl. Sada umjetnost na neki način počinje stajati samostalno, počinju se otvarati galerijski prostori i muzeji čija je jedina funkcija izlaganje umjetničkih djela. Samim time se po prvi put pojavljuje i publika koja je takve izložbe posjećivala, a umjetnici počinju dobivati značajniji status. Osim otvaranja muzeja i galerija, o podizanju interesa o umjetnosti te podizanju statusa umjetnosti govori i činjenica da se povijest umjetnosti kao disciplina u potpunosti rađa i učvršćuje upravo tijekom 19. stoljeća, što svjedoči o značajnom podizanju svijesti o umjetnosti.³⁶⁴ Uz to se u 19. stoljeću javljaju i prvi profesionalni umjetnički kritičari.³⁶⁵

Izlagači upućuju učenike na njihov sljedeći zadatak, koji su se nalazi na njihovom radnom materijalu [Prilog: Vježba 6, Zadatak 2] i reproduciran na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 6/10]. Zadatak se odnosi na muzeje koji su se otvorili upravo u ovom razdoblju povećanog interesa za umjetnost po Europi, a ubrzo nakon toga i u ostatku svijeta. Od učenika se traži da povežu nazive i lokaciju muzeja s reprodukcijom na kojoj se nalaze. Očekuje se da će učenici zahvaljujući svom prethodno stečenom znanju i poznavanju opće kulture moći prepoznati prikazane muzeje. Cilj vježbe je da učenici razumiju da su neki od danas najpoznatijih muzeja s najbogatijim zbirkama osnovani upravo tijekom ovog, za status umjetnosti kritično važnog razdoblja. Reproducirani su *The British Museum* u Londonu (osnovan 1759.), *Musée du Louvre* u Parizu (osnovan 1793.), *Muzej za umjetnost i obrt u Zagrebu* (osnovan 1880.), *Rijksmuseum* u Amsterdamu (osnovan 1800., ali u sadašnjoj građevini od 1885.), *The Metropolitan Museum of Art* u New Yorku (osnovan 1870.) te *Gosudarstvenny Ermitazh* (Muzej Ermitaž) u Sankt Peterburgu (osnovan 1764.).³⁶⁶ U tim su muzejima izlagana djela iz prethodnih razdoblja, no polagano je rastao i interes za suvremena djela.

Izlaganje djela suvremenih umjetnika krenulo je s već spomenutim Salonom, a prva izložba održana je 1667. godine u Salonu Carré u Louvreu.³⁶⁷ Saloni su u mnogočemu pridonijeli

³⁶³ Usp. Isto.

³⁶⁴ Usp. Werner Hofmann, »The Inner Compulsion«, u: Werner Hofmann, *Art in the nineteenth century*, London: Faber and Faber, 1961., str. 90.

³⁶⁵ Usp. Alexander Sturgis, *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, 2006., str. 16.

³⁶⁶ *History of museums*, <https://www.britannica.com/topic/history-of-museums-398827> (pregledano 29. travnja 2018.).

³⁶⁷ Usp. *Paris Salon*, <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/salon-paris.htm> (pregledano: 29. travnja 2018.).

demokratizaciji umjetnosti jer je postala dostupna široj javnosti, odnosno izgubio se elitistički pristup, ali zbog svih navedenih ograničenja koja su postavljali umjetnicima i svih uvjeta koje su morali ispuniti kako bi njihovo djelo bilo izloženo, pridonijeli su i sputavanju u slobodi stvaralaštva. Ipak, nisu svi umjetnici prihvatili norme koje je nametala Akademija i umjetničko tržište, već su se protiv njih na razne načine odlučili pobuniti. To ne bi bilo moguće bez promjena koje su se dogodile u samoj umjetnikovoj svijesti. Umjetnici su počeli biti svjesni svoje individualnosti i posebnosti, koju su odlučili prihvatiti i samim time odbaciti nametnute norme. To je rezultiralo raskolom između umjetnika koji su odlučili poštovati pravila Akademije i koji su najčešće bili uspješni te, s druge strane, nekonformista, koji su ta pravila odbijali i koji za života najčešće nisu bili previše cijenjeni.³⁶⁸ Prema nekim je izvorima i sam Beethoven rekao kako oni umjetnici koji se odluče pratiti pravila, odnosno kojima je bitno samo postići popularnost i uspjeh, zapravo zatvaraju vrata svojoj vlastitoj genijalnosti.³⁶⁹ Izlagači upućuju učenike na njihov sljedeći zadatak, koji se nalazi na njihovom radnom materijalu [Prilog: Vježba 6, Zadatak 3] te je reproduciran na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 6/11], a u kojem trebaju prepoznati djela koja pripadaju akademskom slikarstvu te ona koja su odbacila norme. Cilj zadatka je da se učenici prisjete normi koje je postavljala Akademija, to jest karakteristika akademskog slikarstva te da mogu objasniti na koji način odabrana nekonformistička djela odudaraju od akademskog slikarstva. Akademskom slikarstvu pripadaju Cabanelova *Fedra* (1880.),³⁷⁰ Corotovo djelo *Svete žene pomažu svetom Sebastijanu* (1851.–1873.)³⁷¹ te Gérômeov *Napoleon u Egiptu* (1863.).³⁷² U skupinu djela koja su odbacila akademske norme pripadaju Gauguinov *Žuti Krist* (1889.),³⁷³ *Slikarev atelje* (1855.)³⁷⁴ Gustava Courbeta te Monetova *Katedrala u Rouenu* (1894.).³⁷⁵ Tijekom analize vježbe učenici će kod pojedinih objasniti koji ih elementi vežu odnosno razlikuju od akademskog slikarstva, uzevši u obzir motive, teme i likovni jezik.

Jedan od najjasnijih primjera umjetničkog bunta, iskoraka od nametnutih normi, pružio je upravo Gustave Courbet. On je, nakon što mu je 1855. godine gore navedeno djelo *Slikarev atelje* odbijeno na Salonu, revoltiran zatvorenošću i restrikcijama Akademije, odlučio otvoriti vlastitu, neovisnu izložbu.³⁷⁶ Ta je Courbetova odluka bila iznimno značajna i za svijest ostalih umjetnika

³⁶⁸ Usp. Ernst Hans Gombrich, *Povijest umjetnosti*, 1999., str. 503.

³⁶⁹ Usp. Hugh Honour, »Artist's Life«, u: Hugh Honour, *Romanticism*, London: Penguin Books, 1981., str. 246.

³⁷⁰ Ulje na platnu, 194×286 cm, Musée Fabre, Montpellier.

³⁷¹ Ulje na platnu, 257,81×168 cm, The Walters Art Museum, Baltimore.

³⁷² Ulje na platnu, 35,8×25 cm, Princeton University Art Museum, Princeton.

³⁷³ Ulje na platnu, 91,1×73,4 cm, Albright–Knox Art Gallery, New York.

³⁷⁴ Ulje na platnu, 359×598 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

³⁷⁵ Ulje na platnu, 107×73,5 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

³⁷⁶ Usp. Alexander Sturgis, *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, 2006., str. 20.

jer je potaknuo mogućnost alternativnih izložbi, oduzevši na neki način Salonu apsolutnu moć nad sferom umjetnosti. Zasigurno je Courbetov postupak imao utjecaja na pokretanje ostalih alternativnih izložbi, poput Salona odbijenih, Salona neovisnih, izložbi impresionista i drugo.³⁷⁷

U većini se literature počeci tog umjetničkog bunta pronalaze u vrijeme romantizma. Tada su se umjetnici zamjetno okrenuli promišljanju samih sebe kao umjetnika, svog mjesta u društvu, počeli su slikati zbog sebe, a ne zbog publike i narudžbi.³⁷⁸ Prvi put su umjetnici izrazili tako otvoreni otpor protiv društva kao takvog, protiv njegovih konvencija i građanskog ukusa, odbijajući bilo kakvu suradnju.³⁷⁹ Kao što je ustvrdio Ernst H. Gombrich, tek su u ovom trenutku umjetnici napravili značajan raskid s tradicijom i »osjetili slobodnima da svoje vizije stave na papir kao što su to dotada činili samo pjesnici.«³⁸⁰ Time se u umjetnička djela unesla i doza spontanosti i slobode, a izgubila se stroga promišljenost i proračunatost. Hegel je govorio o umjetnosti koja je napokon izborila svoju slobodu i autonomnost te više nije podređena nekim drugim ciljevima i upravo takvu umjetnost smatra pravom umjetnosti.³⁸¹ Hofmann je ustvrdio kako su umjetnici kroz svoju umjetnost zapravo počeli prikazivati same sebe, stvarati svojevrsne autoportrete i samoanalize, vjerujući kako je samo ona umjetnost koja je nastala iz umjetnikove unutarnje potrebe prava umjetnost.³⁸² Umjetnost postaje svojevrsno oruđe umjetnika kojim on ostavlja svoj otisak. Kroz umjetnost su na površinu izlazile njegove želje, strahovi, strasti, snovi i dr. te se stoga u ovom kontekstu često koristi sintagma umjetnost za umjetnike.³⁸³ Još tijekom 18. stoljeća kod umjetnika se često naglašavao element vještine, nečega što se može naučiti i izvježbati, no u 19. stoljeću umjetnici su sami sebe počeli doživljavati kao bića drugačija od ostalih ljudi – neki su svoju nadarenost smatrali božanskim darom, a drugi jednostavno sudbinom. Stoga nije neobična tvrdnja da je u 19. stoljeću umjetnost prestala biti profesija ili zanimanje, već je postala poziv.³⁸⁴ Umjetnici su sebe smatrali odabranom skupinom koja je govorila zasebnim jezikom i čiji su se članovi samo međusobno mogli razumijeti, dok su izvan skupine nailazili samo na

³⁷⁷ Usp. Isto.

³⁷⁸ Usp. Arnold Hauser, »Uloga umjetnika u životu društva«, u: Arnold Hauser, *Sociologija umjetnosti: Knjiga prva*, 1986., str. 234.

³⁷⁹ Usp. Isto, str. 235.

³⁸⁰ Usp. Ernst Hans Gombrich, *Povijest umjetnosti*, 1999., str. 488.

³⁸¹ Usp. Werner Hofmann, »The Inner Compulsion«, u: Werner Hofmann, *Art in the nineteenth century*, 1961., str. 90.

³⁸² Usp. Werner Hofmann, »The divided century«, u: Werner Hofmann, *Art in the nineteenth century*, London: Faber and Faber, 1961., str. 404.

³⁸³ Usp. Isto, str. 404.–410.

³⁸⁴ Usp. Hugh Honour, »Artist's Life«, u: Hugh Honour, *Romanticism*, 1981., str. 246.

nerazumijevanje.³⁸⁵ Mnogi koji su osjetili taj poziv isprva nisu naišli na odobravanje od strane svoje okoline, poput Delacroixa ili Constablea, no odlučili su ga slijediti unatoč tome.³⁸⁶

Iz tog novog, osobnog karaktera umjetnosti su neizbježno proizašla i nerazumijevanja između umjetnika i publike, a neki su umjetnici zbog straha od nerazumijevanja postajali nervozni i potišteni, no nisu sumnjali u ispravnost svoje umjetnosti, iako su se nerijetko zbog nerazumijevanja osjećali vrlo izoliranima.³⁸⁷ Zanimljiv je podatak da je, iako su mnogi umjetnici živjeli u siromaštvu jer se nisu uspijevali probiti na tržištu, nailazivši na otpor i nerazumijevanje, broj umjetnika tijekom 19. stoljeća neosporno rastao, a kako bi si osigurali sredstva za opstanak, mnogi su umjetnici, uz umjetnost koju su stvarali za sebe, zarađivali prihvaćajući narudžbe za portrete.³⁸⁸ Umjetnici su ustrajali u svom stvaralaštvu i nerijetko su same sebe smatrali svojevrsnim prorocima i vizionarima koji su odlučili zboriti samo istinu, čak i ako ju nitko ne želi slušati ili ju naprosto ne razumije.³⁸⁹ Otvoreno su se sukobili s publikom i bez suzdržavanja stvarali svoju umjetnost bez obzira na to na kakve je osude i kritike nailazila. Ta nova svijest nije se razvila samo kod slikara, već i kod kipara, ali i književnika i glazbenika. Tu se može navesti primjer violinskog vituoza Niccola Paganinija (1782.–1840.), čija je glazba, odnosno tehnika bila toliko revolucionarna i radikalna da su postojala vjerovanja da je sklopio pakt s vragom, odnosno da je prodao dušu u zamjenu za svoju virtuoznost [Prilog: Prezentacija 6/12].³⁹⁰ Nikome više nije bio cilj stvarati samo za tržište, već su stvarali prvenstveno za sebe. Ipak, valja uzeti u obzir da nisu uvijek sve umjetničke vrste imale takav stav. Još sredinom 18. stoljeća smatralo se da je likovna umjetnost nešto što se može naučiti, ništa više od seta vještina, a isto stajalište odnosilo se i na glazbu, odnosno glazbenike. Stoga su se pjesnici smatrali superiornima i imali su viši status od glazbenika i likovnih umjetnika.³⁹¹ No, ubrzo su i likovni umjetnici na sebe primijenili pojam genija, naglašavajući da se umjetnost kakvu oni stvaraju ne može naučiti, odnosno da su oni odabrani od neke više sile te da posjeduju mistični dar za stvaranje.³⁹² Obzirom da su umjetničke akademije propagirale vrlo specifične vještine, tehnike, teme i sl., mnogi umjetnici koji te norme

³⁸⁵ Usp. Isto, str. 253.

³⁸⁶ Usp. Isto, str. 246.

³⁸⁷ Usp. Werner Hofmann, *The divided century*, 1961., str. 404.

³⁸⁸ Usp. Geraldine Pelles, »The Image of the Artist«, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 21, br. 2, 1962., str. 129-131.

³⁸⁹ Usp. Wolfgang M. Zucker, »The Artist as a Rebel«, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 27, br. 4, 1969., str. 395.

³⁹⁰ Usp. Isto, str. 390.

³⁹¹ Usp. Isto, str. 391–392.

³⁹² Usp. Isto, str. 398.

nisu prihvaćali i koji se u njih nisu dali ukalupiti su bili samouki, odlazili su sami u muzeje, prirodu i slično te iz njih učili.³⁹³

Iz ovoga se u 19. stoljeću razvio i mit o umjetniku kao mučeniku. Neki su umjetnici svoju umjetničku personu dramatično predstavljali kao neshvaćenu od društva te progonjenu zbog svojih uvjerenja, no mnogi su to smatrali samo njihovim opravdanjem za materijalne neuspjehe zbog stvaranja umjetnosti koja nije prolazila na tržištu.³⁹⁴ Osim stoga se među nekim umjetnicima stvorio čak i stav da pravi umjetnik mora patiti, da mora biti mučenik, neuspješan i nekonvencionalan, potpuni autsajder dok su s druge strane prezirali umjetnike pripadnike buržoazije i sve vezano za nju, ponosno se nazivajući borcima protiv konvencija i konformizma koji dovodi do statusa i bogatstva.³⁹⁵ Može se reći da su romantičari stvorili kult usamljenosti te da su postavili svojevršno pravilo da nema umjetničkog genija kojeg ne prate osjećaji usamljenosti i nesreće.³⁹⁶ Neki su umjetnici tu nekonvencionalnost prenosili i na samu svoju pojavu, odijevajući se ekscentrično i neobično ne bi li bili prepoznati kao pravi umjetnici.³⁹⁷ Mnogi su njegovali vrlo specifične izgledе kako bi se isticali, kao što je Gombrich opisao:

»umjetnici su se počeli smatrati posebnom vrstom ljudi, počeli su puštati dugu kosu i brade, oblačiti se u baršun i kordsamt, nositi šešire sa širokim obodima i opuštene kravate, te općenito naglašavati svoj prezir prema konvencijama „poštovanih“. Umjetnik koji je prodao dušu i pokorio se ukusu onih kojima je nedostajalo ukusa, bio je izgubljen.«³⁹⁸

Neki od najpoznatijih primjera ekscentrika bili su književnik Oscar Wilde (1854.–1900.) i slikar Vincent van Gogh (1853.–1890.) [Prilog: Prezentacija 6/14].

Mnogi su se umjetnici, kako bi se osjećali manje usamljeno u svojoj neshvaćenosti i osjećaju odbačenosti udruživali s drugim umjetnicima, okupljali se u raznim salonima, kavanama i sl., a nerijetka je pojava bila i osnivanje umjetničkih kolonija ili udruženja gdje bi se okupljali umjetnici istomišljenici i zajedno stvarali. Na taj su način umjetnici pronašli osjećaj pripadanja i tolerancije.³⁹⁹ Ipak, neki se umjetnici unatoč tome nisu uspjeli boriti protiv svojih „unutarnjih demona“ i loših osjećaja pa tijekom 19. stoljeća samoubojstva neshvaćenih umjetnika i pjesnika

³⁹³ Usp. Geraldine Pelles, *The Image of the Artist*, 1962., str. 133.

³⁹⁴ Usp. Isto, str. 132.

³⁹⁵ Usp. Wolfgang M. Zucker, *The Artist as a Rebel*, 1969., str. 394.

³⁹⁶ Usp. Hugh Honour, »Artist's Life«, u: Hugh Honour, *Romanticism*, 1981., str. 256.

³⁹⁷ Usp. Wolfgang M. Zucker, *The Artist as a Rebel*, 1969., str. 394.

³⁹⁸ Usp. Ernst Hans Gombrich, *Povijest umjetnosti*, 1999., str. 502.

³⁹⁹ Usp. Geraldine Pelles, »The Image of the Artist«, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 21, br. 2, 1962., str. 130.

nisu bili neobična pojava. Najpoznatiji je sasvim sigurno primjer Vincenta van Gogha koji si je zbog osjećaja osamljenosti, alijenacije i psihičkih problema život oduzeo 1890. godine.⁴⁰⁰

Zahvaljujući često neobičnom i ekscentričnom ponašanju i pojavi te stavovima umjetnika, tijekom 19. stoljeća skovani su neki termini kojima su opisani njihovi nekonformistički stavovi i način života. Francuski pisac Henri Murger (1822.–1861.) je 1843. godine skovao termin *bohème* kojim je opisao nekonvencionalan i neuredan način života siromašnih umjetnika, a 1850. godine je književnik Gérard de Nerval (1802.–1855.) imenicom *la bohème* nadjenao kolektivni naziv kolonijama ekonomski neuspješnih i nekonvencionalnih umjetnika. Émile Zola (1840.–1902.) ih je u svojim djelima također opisivao kao materijalno neuspješne, ali sigurne u svoja uvjerenja i konačnu pobjedu.⁴⁰¹ Ipak, nisu se svi umjetnici priklonili boemskom načinu života. Camille Corot (1796.–1875.) je primjerice, naspram boema, vodio vrlo običan život i obično se odijevao. Živio je lagodno, bio je uglađen i odjeven u tipičnu buržujsku odjeću. Eugène Delacroix (1798.–1863) također je bio vrlo elegantne prirode, a mnogi su ga nazivali i dendijem (engl. *dandy*).⁴⁰²

Nova svijest umjetnika očituje se i u mediju autoportreta, a umjetnik koji je bio vrlo aktivan u slikanju autoportreta bio je već spominjani Gustave Courbet. Izlagači upućuju učenike na njihov posljednji zadatak, koji se nalazi na njihovom radnom materijalu [Prilog: Vježba 6, Zadatak 4] i reproduciran na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 6/15]. Od učenika se traži da povežu reproducirane Courbetove autoportrete s odgovarajućim nazivom. Učenici će na temelju motiva na reprodukcijama zaključiti koji naslov se može povezati s određenom reprodukcijom. Na prvoj reprodukciji je *Čovjek s lulom* (1848.–1849.),⁴⁰³ na drugoj *Ranjeni čovjek* (1844.–1845.),⁴⁰⁴ na trećoj *Sastanak ili Bonjour, Monsieur Courbet* (1854.),⁴⁰⁵ na četvrtoj *Očajan čovjek* (1844.–1845.)⁴⁰⁶ i na petoj *Autoportret u zatvoru* (o. 1872.).⁴⁰⁷ Courbet je nerijetko putem autoportreta istraživao svoju umjetničku osobnost, prikazujući se na različite načine. Zanimljiv je primjer *Ranjenog čovjeka* koji sugerira mučeničku i herojsku ulogu umjetnika, koji pati za svoju umjetnost.

⁴⁰⁰ Usp. Alexander Sturgis, *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, 2006., str. 27.

⁴⁰¹ Usp. Wolfgang M. Zucker, »The Artist as a Rebel«, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1969., str. 393.

⁴⁰² Usp. Geraldine Pelles, »The Image of the Artist«, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1962., str. 123–4.

⁴⁰³ Ulje na platnu, 45×37 cm, Musée Fabre, Montpellier.

⁴⁰⁴ Ulje na platnu, 82×98 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

⁴⁰⁵ Ulje na platnu, 132,4×151 cm, Musée Fabre, Montpellier.

⁴⁰⁶ Ulje na platnu, 45×55 cm, Privatna zbirka.

⁴⁰⁷ Ulje na platnu, 92×72 cm, Musée Courbet, Ornans.

Umjetnici se tijekom 19. stoljeća u autoportretima često prikazuju sa sanjivim pogledom, zadubljeni u razmišljanje.⁴⁰⁸ To se jasno vidi na primjeru autoportreta Emila Janssena (1807.–1845.), koji se prikazao neidealizirano te se doslovno ogolio svojoj publici, naglašavajući svoje oči.⁴⁰⁹ Taj isti pogled pronalazimo na autoportretu Abela de Pujola (1785.–1861.), koji se pak prikazao u rimskoj togi, naglašavajući svoju posebnost. Upravo je vlastita posebnost i jedinstvenost ono što su umjetnici težili naglasiti u svojim portretima. Neki su to činili slikajući se u posebnim kostimima, poput Pujola u togi, dok su drugi naglašavali samoću svog poziva. Na primjeru Kerstingovog (1785.–1847.) portreta Caspara Davida Friedricha⁴¹⁰ [Prilog: Prezentacija 6/17] vidimo samog umjetnika, u praznom ateljeu, suočenog samo sa svojim praznim platnom, a obilježava ga intenzivan pogled koji sugerira duboko razmišljanje.⁴¹¹ Gauguin se, s druge strane prikazuje ispred svog djela *Žuti Krist*, gdje se ponovno pronalazi element patnje, a taj isti element nalazimo i u prodornom umjetnikovom pogledu [Prilog: Prezentacija 6/17].⁴¹²

Poimanje umjetnika koje je nastalo u 19. stoljeću nedvojbeno je utjecalo i na sliku umjetnika danas. I danas mnogi o umjetnicima govore kao o posebnoj vrsti ljudi, počevši od laika, ali i psihologa pa sve do umjetnika samih.⁴¹³ Na kraju sata izlagači pozivaju učenike na kratku raspravu o statusu umjetnika danas. Učenici razgovaraju o tome je li se status umjetnika promjenio, kako zamišljaju tipičnog umjetnika, koje su njegove osobine, kako izgleda, što ga zanima, kako sam sebe vidi, kako zarađuje, postoje li kakvi stereotipi vezani za umjetnike te koga se danas uopće smatra umjetnikom. Također će se baviti temama poput navika odlaska u muzeje i galerije, kako svojim vlastitim tako i općenitom slikom u društvu.

4.8. Žena kao umjetnica i žena u umjetničkom djelu

U sedmom tjednu se govori o statusu umjetnica u 19. stoljeću. U sklopu ove teme se govori o tome što su žene slikale, koje su teme njihovih djela i zašto, koliko su njihova djela zapažena te kakav je u ono vrijeme bio odnos prema umjetnicama. Uz to se spominje i zastupljenost umjetnica u literaturi. Drugi dio ove teme je žena u umjetničkim djelima – govorit će se o tome na koje je sve načine žena prikazivana u umjetničkim djelima 19. stoljeća, a važan dio toga je i usporedba prikaza žene iz perspektive umjetnika s jedne i umjetnica s druge strane. Također će se govoriti o

⁴⁰⁸ Usp. Hugh Honour, »Artist's Life«, u: Hugh Honour, *Romanticism*, 1981., str. 247.

⁴⁰⁹ Usp. Alexander Sturgis, *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, 2006., str. 9.

⁴¹⁰ Georg Friedrich Kersting, *Caspar David Friedrich u svom ateljeu*, o. 1812., ulje na platnu, 53,5 cm×41 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

⁴¹¹ Usp. Alexander Sturgis, *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, 2006., str. 43.

⁴¹² Paul Gauguin, *Autoportret sa Žutim Kristom*, 1890. g., ulje na platnu, 38×46 cm, Musée d'Orsay, Pariz

⁴¹³ Usp. Geraldine Pelles, »The Image of the Artist«, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1962., str. 120–121.

društvenim prilikama te statusu žene općenito, kojima se ti prikazi mogu objasniti. Neki od ključnih pojmova su feminizam, ženski albumi, prostor muškosti i prostor ženskosti, žena kao dekoracija i *femme fatale*.

Kao uvod u temu izlagači upućuju učenike na njihov prvi zadatak, koji se nalazi na njihovom radnom materijalu koji im je podijeljen na početku sata [Prilog: Vježba 7, Zadatak 1]. Na radnom materijalu i na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 7/2] reproducirana je *Zakletva Horacija* (1784.) Jacquesa-Louisa Davida (1748.–1825.).⁴¹⁴ Od učenika se traži da opišu koje su razlike u prikazu žena naspram prikaza muškaraca, uzevši u obzir njihove uloge, položaje i način oblikovanja, geste, emocije i slično. Učenici će primijetiti da su muške figure prikazane s istaknutim mišićima, dok su ženska tijela mekše obrade. Muškarci su prikazani kao vođe, imaju čvrst, odlučan stav, ističe se njihova hrabrost i iznimna snaga, dok su žene prikazane poražene svojim emocijama, krhke i zavijene u tugu. Osim toga su i fizički odvojeni, određen dio prostora je rezerviran za ženske, a ostatak za muške figure. Upravo je takav način prikazivanja i stav prema ženama u velikoj mjeri simptomatičan za gotovo cijelo 19. stoljeće. Prostori su se vrlo jasno dijelili na muške i ženske, a žene su smatrane slabijim spolom. U nastavku uvodnog dijela sata izlagači će učenike pobliže upoznati s položajem žena u društvu tijekom 19. stoljeća. Žene su tijekom povijesti uglavnom bile podređene muškarcima, a prve veće promjene u tom stavu pronalazimo u 19. stoljeću, no početke ženskog pokreta nalazimo već tijekom 17. stoljeća, kada je napisano mnogo tekstova feminističke tematike.⁴¹⁵ Mnoge su se žene pomirile sa životom u kojem su imale samo dvije uloge – ulogu supruge i majke. Ipak, mnoge su se zalagale za bolje uvjete i u tom okviru, unutar institucije braka, dok su druge, poput Mary Oxlie (fl. 1616.), pisale o tome da im je upravo taj nametnuti život u četiri zida naštetio intelektualnom razvoju, odnosno da bi uz jednake uvjete i mogućnosti intelektualno bile ravnopravne muškarcima. Postavila je tezu da je ženska inferiornost rezultat nametnutih prilika i društveno uvjetovana, a ne rezultat ženske prirode.⁴¹⁶ U prilog tome govore i činjenice o uspješnim vladaricama, poput Elizabete I. (1533.–1603.), što svjedoči o tome da su i žene, ako su imale priliku bile i više nego sposobne obavljati poslove koji su se smatrali isključivo muškima. Ti tekstovi, doduše, nisu imali nekog rezultata. Žene i dalje nisu imale pristup visokom obrazovanju, nisu imale pravo glasa i gotovo nikakva formalna prava, već su ovisile mahom o svojim supruzima. Zapravo su si žene gotovo isključivo dobrom udajom

⁴¹⁴ Ulje na platnu, 330×425 cm, Musée du Louvre, Pariz.

⁴¹⁵ Neka od djela ove vrste su *Jane Anger, Her Protection of Woman* (Jane Anger, fl. 1598.), *A Mouzell for Melastomus* (Rachel Speght, 1597.–?), *A Serious Proposal to the Ladies, for the Advancement of Their True and Greatest Interest* (Mary Astell, 1666.–1731.), *The Equality of Men and Women* (Marie de Gournay, 1565.–1645.) i *An Essay in Defence of the Female Sex* (Judith Drake, fl. 1670.–1723.).

⁴¹⁶ Usp. Stephanie Hodgson-Wright, »Early Feminism«, u: Sarah Gamble, *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, London and New York : Routledge, 2001., str. 10–11.

i rađanjem nasljednika mogle osigurati relativno sigurnu budućnost.⁴¹⁷ Tijekom 19. stoljeća situacija se nije pretjerano popravila. O stavu koji je prevladavao u pogledu na žene dovoljno govori tekst Arthura Schopenhauera (1788.–1860.) *O ženama* iz 1851. godine. Schopenhauerovo razmišljanje svodi se na to da je vrhunac mentalnog razvoja žene jednak onome djeteta, da su žene površne, intelektualno zakinite, sebične i emocionalne te da nemaju sposobnost logičkog razmišljanja. Upravo zato ženama je, prema Schopenhaueru, mjesto bilo u kući, a ne u vanjskom svijetu koji je za njihovu labilnu prirodu preintenzivan. Izlaganje žena intenzivnim doživljajima, moglo je dovesti čak i do ludila, pa je na muškarcu bilo da ženi stvori ugodno okruženje u kući. Sve to je bilo poduprto pseudoznanstvenim istraživanjima zadržavši na taj način žene izvan svih polja dostupnih muškarcima, poput obrazovanja, politike i javnog života. Žene su bile svedene na osobno vlasništvo muškaraca, u početku očevo, a kasnije suprugovo te su im oni diktirali gotovo svaki pokret, a bez njihovog odobrenja nisu smjele gotovo ništa, počevši od traženja liječničke pomoći do primanja i slanja pošte.⁴¹⁸ Dobar primjer poimanja i definiranja žene u odnosu na muškarce pružio je George Elgar Hicks (1824.–1914.) u triptihu *Misija žene* [Prilog: Prezentacija 7/3].⁴¹⁹ Hicks prikazuje ženu kao suprugu, kao majku i kao kćer.⁴²⁰

U kontekstu 19. stoljeća važno je spomenuti promjene koje je u položaju žene uzrokovala industrijska revolucija. Zbog propadanja seoskih gospodarstava i rasta industrije u gradu ljudi su bili prisiljeni seliti se sa sela u velike gradove. Većina siromašnih žena koje su doselile u grad bile su prisiljene uzimati najgore plaćene poslove kako bi opstale. Mnoge su radile u tvornicama, uz muškarce, ali za nepojmljivo niže plaće te su upravo stoga bile najpoželjnija radna snaga.⁴²¹ Mnoge su žene bile švelje ili pralje. One su zarađivale ponešto bolje od žena u tvornicama (pri čemu su švelje zarađivale mnogo manje od pralji), no i dalje je bila riječ o vrlo niskoj zaradi, koja najčešće nije bila dovoljna za puko preživljavanje. Upravo zbog toga su neke pribjegavale prostituciji kao dodatnom izvoru zarade ili, u ekstremnijim situacijama, samoubojstvu.⁴²² Često zanimanje bilo je i ono služavke, a najbolje obrazovane žene mogle su postati guvernantе. Ipak, ni takva viša pozicija nije značila lagodan život, dapače, podrazumijevala je praktički ropstvo i izolaciju.⁴²³ Uzevši to u

⁴¹⁷ Usp. Isto, str. 4.

⁴¹⁸ Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 2011., str. 132–133.

⁴¹⁹ George Elgar Hicks. *Misija žene: Muškarčeva družica*, 1863., ulje na platnu, 86×64 cm, Tate Gallery, London; George Elgar Hicks. *Misija žene: Voditeljica kroz djetinjstvo*, 1863., ulje na platnu, 25,3×20 cm, Dunedin Public Art Gallery, Dunedin; George Elgar Hicks. *Misija žene: Utjeha u starosti*, 1863., ulje na platnu, 25,4×20,4 cm, Dunedin Public Art Gallery, Dunedin.

⁴²⁰ Lynn Nead, *The Magdalen in Modern Times: The Mythology of the Fallen Woman in Pre-Raphaelite Painting*, u: *Oxford Art Journal*, Vol. 7, br. 1, 1984., str. 28–29.

⁴²¹ Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 2011., str. 232.

⁴²² Usp. Isto, str. 233–234.

⁴²³ Usp. Isto, str. 230.

obzir, nije teško razumijeti nesretan izraz lica mlade guvernante na slici Richarda Redgravea (1804.–1888.) [Prilog: Prezentacija 7/4].⁴²⁴ Kao što je već navedeno, obzirom da su primanja prosječne žene u 19. stoljeću bila minimalna, mnoge su se, kako bi si osigurale dodatne prihode okretale prostituciji. Mahom su to bile najlošije plaćene žene – industrijske radnice, švelje i pralje te žene koje su se tek doselile u grad i još nisu pronašle posao. Međutim, prostituciji su se okretale čak i udane žene s djecom kako bi popravile kućni budžet. Uzevši sve to u obzir, nije neobičan podatak da je upravo prostitucija bila najraširenije zanimanje među ženama.⁴²⁵ Prostitutke su najveću osudu dobivale od više srednje klase, koja je ujedno bila i najveći izvor klijentele, dok ih je radnička klasa prihvaćala i razumjela.⁴²⁶ Prostitucija je također bila česta tema kod slikara, kao što je vidljivo na reproduciranim primjerima [Prilog: Prezentacija 7/5]. Gustave Courbet (1819.–1877.) prikazuje dvije prostitutke kako odmaraju na obali rijeke, od kojih jedna leži odjevena u donje rublje, dok joj haljina služi kao jastuk pod glavom.⁴²⁷ De Toulouse-Lautrec (1864.–1901.), s druge strane, u djelu *Rue des Moulins* (1894.)⁴²⁸ prikazuje dvije prostitutke kako čekaju obavezni pregled u bordelu u kojem rade. Prostitutke su, naime, imale česte obavezne preglede kako bi se spriječilo širenje spolnih bolesti, a nerijetko su tijekom tih pregleda trpile ponižavanje i zlostavljanje.⁴²⁹ Ukoliko bi pružale otpor oko pregleda, žene su završavale u pritvoru te na prisilnom radu.⁴³⁰ Vjerovalo se, naime, da su žene nečiste, da imaju mnogo više bacila nego muškarci i da su one prenosnice spolnih bolesti i ostalih, uglavnom fatalnih, bolesti koje su tada harale, poput tuberkuloze.⁴³¹ Zbog svih navedenih nedaća s kojima su se žene u 19. stoljeću nosile, nerijetko su se odlučivale na drastični potez, na oduzimanje vlastitog života kao posljednji bijeg od problema. Upravo je žensko samoubojstvo postalo jedna od čestih tema u umjetnosti, no zanimljiv je podatak da je u stvarnosti samoubojstvo tijekom ovog razdoblja počinilo nekoliko puta više muškaraca nego žena, no to se nije pojavljivalo kao tema. Razlog leži u tome što su žene smatrane slabijim spolom te su se stoga samo njima pripisivala devijantna ponašanja poput samoubojstva.⁴³² Na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 7/6] reproducirano je djelo Vasilija Perova (1834.–1882.) na kojem je prikazao policajca koji sjedi pored tijela utopljene žene. Prikazao ju je ponešto idealizirano te dostojanstveno, kako bi pobudio suosjećanje kod publike, naročito uzme li

⁴²⁴ Richard Redgrave, *Guvernanta*, 1844. g., ulje na platnu, 71×91 cm, Victoria & Albert Museum, London

⁴²⁵ Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 2011., str. 235.

⁴²⁶ Usp. Isto.

⁴²⁷ *Mlade dame leže na obali Seine*, 1856.–1857., ulje na platnu, 173×206 cm, Musée du Petit Palais, Pariz.

⁴²⁸ Ulje na kartonu, 83,5×61,4 cm, National Gallery of Art, Washington.

⁴²⁹ Usp. Isto, str. 237–238.

⁴³⁰ Usp. Valerie Sanders, »First Wave Feminism«, u: Sarah Gamble, *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, London and New York : Routledge, 2001., str. 26.

⁴³¹ Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 2011., str. 355.

⁴³² Usp. Isto, str. 228–229.

se u obzir nezainteresiranost autoriteta, u ovom slučaju policajca, spram problema samoubojstava. U kontekstu ženskog samoubojstva, popularna tema među umjetnicima bila je i Shakespeareova (1564.–1616.) Ofelija, koja je svoj život također završila utapanjem. Primjer takvog djela je *Ofelija* (1851.–1852.) Johna Everetta Millaisa (1829.–1896.) [Prilog: Prezentacija 7/4].⁴³³ Žene te njihova priroda, ali i položaj u društvu bile su vrlo učestala tema i u književnosti. Kako bi se prisjetili nekih primjera, izlagači upućuju učenike na njihov drugi zadatak [Prilog: Vježba 7, Zadatak 2]. Od učenika se traži da povežu ženske likove iz odabranih djela s autorima tih djela. Riječ je o lektirnim djelima, pa se očekuje da će učenici bez poteškoća moći riješiti zadatak: Nanu će povezati s Émileom Zolom (1840.–1902.), Anu Karenjinu s Lavom Nikolajevičem Tolstojem (1828.–1910). Madame Bovary stvorio je Gustave Flaubert (1821.–1880.), Noru Henrik Ibsen (1828.–1906.), a Fantine Victor Hugo (1802.–1885.). Tijekom analize vježbe učenici će se prisjetiti o kojim se djelima radi, ukratko opisati radnju djela te kakav su položaj navedeni ženski likovi u njima imali i po čemu su specifični. Nakon toga izlagači nastavljaju sa svojim izlaganjem.

Unatoč svim navedenim nevoljama s kojima su se žene suočavale, u 19. stoljeću dolazi do rasta svijesti u žena te se tu pronalaze i počeci ženskog pokreta, odnosno feminizma. Mnogi kao početak modernog feminizma uzimaju tekst britanske književnice Mary Wollstonecraft (1759.–1797.) *Obrana ženskih prava* iz 1792. godine. U njemu se Wollstonecraft, čiji je portret prikazan na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 7/7],⁴³⁴ zalagala za jednakost spolova, formalno obrazovanje žena te nagovještavala mogućnost ekonomske neovisnosti žena.⁴³⁵ Uskoro su uslijedili i mnogi drugi tekstovi, a možda najznačajniji nastao je tek sredinom druge polovice 19. stoljeća. Riječ je o tekstu *Podređenost žena* (1869.) britanskog filozofa Johna Stuarta Milla (1806.–1873.), u kojem on stavlja znak jednakosti između tretiranja žena i tretiranja roblja te osuđuje subordinaciju žena i zahtijeva jednaka prava za žene i muškarce, naglašavajući kako prava ženska priroda ne može doći do izražaja u nametnutom umjetnom okviru i uvjetima života.⁴³⁶ Ipak, vrlo malo tih ideja je i ostvareno, što na primjer ilustrira i činjenica da su se u Engleskoj tek od 1973. godine izjednačila zakonska prava nad djecom majki s pravima očeva.⁴³⁷

U nastavku sata izlagači će učenicima pobliže prikazati kako su u tim restriktivnim okvirima žene funkcionirale kao umjetnice. Uloga žena u umjetnosti kroz povijest je neporeciva, bilo da su same stvarale umjetnost, naručivale umjetnička djela ili ih inspirirale, no unatoč tome

⁴³³ Ulje na platnu, 76,2×111,8 cm, Tate Britain, London.

⁴³⁴ John Opie, *Mary Wollstonecraft*, 1797. g., ulje na platnu, 76,8×64 cm, National Portrait Gallery, London.

⁴³⁵ Usp. Valerie Sanders, »First Wave Feminism«, u: Sarah Gamble, *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, 2001., str. 16–17.

⁴³⁶ Usp. Isto, str. 20.

⁴³⁷ Usp. Isto, str. 21.

je umjetnost jako dugo smatrana muškim područjem, dok je za žene, kao *slabiji spol*, vladalo uvjerenje da ne mogu postići izvrsnost u tom polju. Samim time vrlo je malo žena pronašlo svoje mjesto u pregledima povijesti umjetnosti. Jedan od uzroka leži u tome da su se žene, obzirom da im je formalno obrazovanje općenito bilo nedostupno, pa tako i ono umjetničko, uglavnom bavile »nižim« oblicima umjetnosti poput tekstila i umjetničkog obrta, koji nisu smatrani dovoljno važnima, a žene su uz to smatrane inferiornima i nedostojnima mjesta u pregledima povijesti umjetnosti.⁴³⁸ Zanimljiv je podatak da se tijekom 19. stoljeća zapravo iznimno visok postotak žena pripadnica srednje i više klase bavio umjetnošću. One su kao dio svog, još uvijek neformalnog, obrazovanja učile crtati i slikati akvarele jer su se te vještine smatrale ženstvenima i poželjnima za privlačenje eventualnog supruga. Neke od njih su nakon braka nastavile njegovati te vještine, a neke su ih napustile.⁴³⁹ Od onih koje su se nastavile baviti umjetnošću, mnoge su svojim crtežima i akvarelima ispunjavale albume različitih dimenzija i s različitim brojem listova. Slikale su teme koje su im bile dostupne – kućanstvo, svoje aktivnosti u njemu, aktivnosti s djecom, okućnicu, mrtvu prirodu, članove obitelji i sl., a često su slike pratili i kratki opisi onoga tko ili što je prikazano.⁴⁴⁰ Ponekad su slikale i izvan albuma pa bi ta djela služila kao ukras u kućanstvu ili bi ih poklonile.⁴⁴¹ Žene srednje i više klase su kroz te malene crteže zapravo prikazivale svoju ulogu koju im je društvo nametnulo, ulogu majke, domaćice i dobre supruge, potvrđujući definiciju žene i ženskosti kakvu nameće društvena konvencija.⁴⁴² Na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 7/8] su prikazana dva primjera takvih crteža. Na prvom su prikazani portreti dvojice dječaka koje je naslikala njihova majka, Adèle Foucher Hugo (1803.–1868.).⁴⁴³ Na drugoj vidimo nekoliko sestara kako čitaju i bave se ručnim radom u biblioteci u društvu svoje braće.⁴⁴⁴ Problemom prostora ženskosti bavila se i Griselda Pollock u svom eseju *Modernost i prostori ženskosti* u kojem se, između ostaloga, bavi upravo prostorima koji su zaokupljali djela umjetnica. Ona je kao stereotipne prostore ženskosti navela blagovaonice, sobe za crtanje, spavaonice, balkone, verande i privatne vrtove.⁴⁴⁵ Usporede li se prostori rezervirani za muškarce s prostorima ženskosti, vrlo je jasna razlika u ulogama muškaraca i žena 19. stoljeća. Dok je muškarcima javni prostor bio ne

⁴³⁸ Usp. Camille Gajewski, *A Brief History of Women in Art*, <https://www.khanacademy.org/humanities/art-history-basics/tools-understanding-art/a/a-brief-history-of-women-in-art> (pregledano: 10. svibnja 2018.).

⁴³⁹ Usp. Anne Higonnet, »Secluded Vision: Images of Feminine Experience in Nineteenth-Century Europe«, u: Norma Broude, Mary D. Garrard, *The expanding discourse: feminism and art history*, Oxford: Westview Press, 1992., str. 173.

⁴⁴⁰ Usp. Isto, str. 173–174.

⁴⁴¹ Usp. Isto, str. 179.

⁴⁴² Usp. Isto, str. 171.

⁴⁴³ Adèle Hugo, *Portreti Charlesa i François Victora*, olovka na papiru, 1838., Maison de Victor Hugo, Pariz.

⁴⁴⁴ Henrietta Thornton, *Braća i sestre Thornton u biblioteci*, olovka na papiru, o. 1825.

⁴⁴⁵ Usp. Griselda Pollock, »Modernity and the Spaces of Femininity«, u: Norma Broude, Mary D. Garrard, *The expanding discourse: feminism and art history*, Oxford: Westview Press, 1992., str. 248.

samo dostupan, već i primarni prostor djelovanja rezerviran samo za njih, ulazak žene u javni prostor donosio je mnoge rizike.⁴⁴⁶

Izlagači upućuju učenike na njihov treći zadatak, koji se nalazi na njihovom radnom materijalu [Prilog: Vježba 7, Zadatak 3] i na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 7/9]. Od učenika se traži da, uzevši u obzir podjelu na prostore ženskosti i muškosti, razvrstaju prikazane reprodukcije u dvije skupine. U prostor muškosti ubrojena je Manetova kavana,⁴⁴⁷ kabaret Moulin Rouge⁴⁴⁸ i Caillebotteov most.⁴⁴⁹ U prostor ženskosti, s druge strane, ulazi balkon s djecom kakvog prikazuje Eva Gonzalès (1849.–1883.),⁴⁵⁰ prostor blagovaonice Marie Bracquemond (1840.–1916.)⁴⁵¹ te prostor za šminkanje.⁴⁵² Učenici će tijekom vježbe argumentirati zašto pojedini prostori pripadaju u žensku, a drugi u mušku sferu. S jedne strane su prikazani javni gradski prostori u koje žene srednje i više klase nisu imale pristup, prostori koji su smatrani štetnima, nemoralnima i opasnim za žene, dok su za žene predviđeni prostori unutar domaćinstva te balkoni, vrtovi i sl. koji su u sklopu kućanstva.

Jedan od prostora rezerviranih za muškarce bile su i umjetničke akademije. Iako je tijekom 19. stoljeća došlo i do svojevrsne liberalizacije po pitanju obrazovanja žena, ono je bilo rezervirano samo za više klase koje su si to moglo priuštiti. Vrata državnih institucija za umjetnost, odnosno akademija, bile su zatvorena za žene, kao i gotovo sve druge institucije za visoko obrazovanje.⁴⁵³ Stoga su se žene, koje su imale dobrostojeće i dovoljno liberalne obitelji da im to dozvole, okretale privatnim, najčešće skupim, školama i pojedinim umjetnicima koji su ih poučavali u svojim ateljeima.⁴⁵⁴ Unatoč tome, ženama ni u tim oblicima školovanja nije bilo dozvoljeno slikanje aktova prema živom modelu, a upravo je ta vještina bila iznimno cijenjena. Smatralo se da je to neprimjereno, pa čak i opasno za moral i norme ponašanja žena. To je podrazumijevalo da žene ne mogu slikati teme koje je akademija držala važnima, pa samim time nisu mogle ni sudjelovati na javnim izložbama.⁴⁵⁵ Revoltirane patrijarhalnim stavovima društva i onemogućavanjem ulaska žena u svijet visoke umjetnosti, umjetnice su u Engleskoj 1857. godine osnovale Društvo slikarica,

⁴⁴⁶ Usp. Isto, str. 253–254.

⁴⁴⁷ Édouard Manet, *U kavani*, 1879. g., ulje na platnu, 47,3×39,1 cm, Walters Art Museum, Baltimore.

⁴⁴⁸ Henri de Toulouse-Lautrec, *U Moulin Rougeu*, 1890., ulje na platnu, 115,6×149,9 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

⁴⁴⁹ Gustave Caillebotte, *Le Pont de l'Europe*, 1876.–1877., ulje na platnu, 105,7×130,8 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth.

⁴⁵⁰ Eva Gonzalès, *Prozor*, 1865.–1870., ulje na platnu, 55,6×46,2 cm, Privatna kolekcija.

⁴⁵¹ Marie Bracquemond, *Pod lampom*, 1877., ulje na platnu, 68,5×113 cm, Galleries Maurice Sternberg, Chicago.

⁴⁵² Berthe Morisot, *Mlada žena nanosi puder na lice*, 1877., ulje na platnu, 39×46 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

⁴⁵³ Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 2011., str. 279.

⁴⁵⁴ Usp. Nicole Myers, *Women Artists in Nineteenth-Century France*,

https://www.metmuseum.org/toah/hd/19wa/hd_19wa.htm (pregledano: 10. svibnja 2018.).

⁴⁵⁵ Usp. Isto.

a u Francuskoj su umjetnice 1881. godine osnovale Društvo umjetnica i kiparica te su počele organizirati vlastite izložbe.⁴⁵⁶ Ipak, potrebno je napomenuti da su postojale i iznimke po pitanju uspješnih slikarica. Još u 18. stoljeću djelovala je Louise Élisabeth Vigée Le Brun (1755.-1842.), uspješna portretistica koja je ujedno bila dvorska slikarica kraljice Marije Antoanete (1755.-1793.),⁴⁵⁷ čiji je portret reproduciran na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 7/10].⁴⁵⁸ Zanimljivo je primijetiti da je i kraljica prikazana u tipičnoj ulozi žene, kao brižna majka okružena svojom voljenom djecom. U Engleskoj je djelovala Angelika Kauffmann (1741.-1807.), koja je čak imala značajnu ulogu u osnivanju Kraljevske akademije, no čak niti ona nije imala pristup slikanju akta prema živom modelu. Ipak, zapamćena je kao jedina slikarica povijesnih slika.⁴⁵⁹ Na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 7/10] je reproducirano jedno takvo djelo, *Venera uvjerava Helenu da ode s Parisom* (1790.).⁴⁶⁰ Umjetnica koja je svakako ostala zapamćena kao najradikalnija po pitanju otpora dodijeljenim ženskim ulogama je Rosa Bonheur (1822.-1899.). Njezin otac bio je slikar Oscar-Raymond Bonheur (1796.-1849.), koji je ujedno bio njezin prvi učitelj slikanja i zahvaljujući čijim liberalnim stavovima je postigla velik uspjeh. Vjerovao je i zagovarao ravnopravnost spolova te je svojoj kćeri bio velika podrška i omogućio joj da razvija svoj talent.⁴⁶¹ U dobi od trideset godina već je postigla uspjeh kod kritike te je bila finansijski neovisna.⁴⁶² Na Salonu je debitirala 1841. godine, ali je najveći uspjeh postigla slikom *Sajam konja*,⁴⁶³ koja je izložena na Salonu 1853. godine [Prilog: Prezentacija 7/11]. Upravo je ovo postalo jedno od najpopularnijih i najomiljenijih djela u 19. stoljeću te je proputovalo mnoge zemlje i doživjelo velik broj kopija, a o njezinoj popularnosti govori i činjenica da je za englesku kraljicu Viktoriju organizirano privatno gledanje u Buckinghamskoj palači.⁴⁶⁴ Obzirom da je htjela postići izvrsnost u prikazivanju životinja, temi koja joj je bila najuže područje zanimanja i specijalnost, često je odlazila na farme, sajmove životinja i slično kako bi proučavala njihovu anatomiju. No, kako su to bila područja na kojem žene nisu bile poželjne, od vlasti je ishodila posebnu dozvolu kako bi mogla odijevati mušku odjeću i tako prolaziti neopaženo. Uz to je nosila kratko ošišanu kosu, pušila lulu, bila neudana i živjela s drugom ženom, odbacujući i na taj način nametnute norme.⁴⁶⁵

⁴⁵⁶ Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 2011., str. 279.

⁴⁵⁷ Usp. Horst Woldemar Janson, *Jansonova povijest umjetnosti: zapadna tradicija*, 2008., str. 767.

⁴⁵⁸ Louise Élisabeth Vigée Le Brun, *Kraljica Marija Antoaneta sa svojom djecom*, 1787., ulje na platnu, 195×271 cm, Château de Versailles, Versailles.

⁴⁵⁹ Usp. Horst Woldemar Janson, *Jansonova povijest umjetnosti: zapadna tradicija*, 2008., str. 795.

⁴⁶⁰ Ulje na platnu, 102×127,5 cm, Muzej Ermitaž, Sankt-Peterburg.

⁴⁶¹ Usp. Nicole Myers, *Women Artists in Nineteenth-Century France*,

https://www.metmuseum.org/toah/hd/19wa/hd_19wa.htm (pregledano: 10. svibnja 2018.).

⁴⁶² Usp. Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, London: Thames and Hudson, 1990., str. 193.

⁴⁶³ Rosa Bonheur, *Sajam konja*, 1853. g., ulje na platnu, 244,5×506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

⁴⁶⁴ Usp. Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, 1990., str. 194.

⁴⁶⁵ Usp. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, 2011., str. 279.

Za života je dobila mnoga odlikovanja i nagrade, uključujući medalje na Svjetskim izložbama u Parizu, a 1865. godine primila je i Legiju časti, postavši tako prva žena s tim odlikovanjem.⁴⁶⁶ U kontekstu odbijanja ženskih tema i ulaska u muški svijet zanimljiva ličnost bila je i Elizabeth Thompson (1846.–1933.), koja je slikala djela vojne i ratne tematike, a djelo kojim je postigla najveći uspjeh je *Prozivka* (1874.)⁴⁶⁷ [Prilog: Prezentacija 7/12], koju je izložila na Kraljevskoj akademiji te je izlagana širom Europe, donjevši umjetnici slavu.⁴⁶⁸ Kao i Rosa Bonheur, rođena je u bogatoj obitelji, a otac ju je podržavao u stjecanju obrazovanja. Uz to je bila udana za britanskog vojnog generala, kojeg je nerijetko slijedila na lokacije na kojima je bio stacioniran.⁴⁶⁹

Ipak, većina je umjetnica ostala vezana za ranije navedene prostore ženskosti. Veliku uspješnost za ono doba postigle su i umjetnice Berthe Morisot (1841.–1895.) i Mary Cassatt (1845.–1926.). Njih su dvije pripadale najužem krugu francuskih impresionista, a s obzirom da su bile žene i uz to pripadnice više klase, nije bilo primjereno da posjećuju pariške kavane i slične javne prostore koji su često bivali temama djela njihovih muških kolega.⁴⁷⁰ One su stoga slikale one teme koje su im bile dostupne – svoja domaćinstva i načine na koje su provodile slobodno vrijeme. Bitno je napomenuti da su važnu ulogu u njihovom priključivanju impresionistima imala i njihova osobna poznanstva i prisni odnosi s nekima od njih. Morisot je, naime, bila udana za brata Édouarda Maneta (1832.–1883.), koji ju je podupirao u njezinoj karijeri, dok je Cassatt bila bliska prijateljica Edgara Degasa (1834.–1917.).⁴⁷¹ Zahvaljujući bogatom opusu ove dvije umjetnice te temama kojima su se bavile, nastavio se svojevrsan katalog ženskog iskustva druge polovice 19. stoljeća. Obje su umjetnice prikazivale raznovrsne aktivnosti žena pripadnica više klase, kojoj su obje pripadale. Primjer takvog djela je *Mlada žena pleće* (1883.)⁴⁷² ili *Čajanka* (1880.)⁴⁷³ [Prilog: Prezentacija 7/13]. Osim toga je tema majčinstva bila prisutna kod obje umjetnice, no tema žene kao majke bila je vrlo česta i kod muških umjetnika, a kako bi uočili razlike između ženskog i muškog pristupa istoj temi, izlagači upućuju učenike na njihov posljednji zadatak, koji se nalazi na radnom materijalu [Prilog: Vježba 7, Zadatak 4] i na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 7/14]. Prikazana su dva djela s istom temom, majka s usnulim djetetom. Od učenika se traži da odgonetnu koje je djelo naslikao muškarac, a koje žena. Izlagači će postavljati potpitanja

⁴⁶⁶ Usp. Isto.

⁴⁶⁷ Ulje na platnu, 93,3 x 183,5 cm, Kraljevska kolekcija Ujedinjenog Kraljevstva.

⁴⁶⁸ Usp. Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, 1990., str. 198.

⁴⁶⁹ Usp. Isto., str. 197–198.

⁴⁷⁰ Usp. Nicole Myers, *Women Artists in Nineteenth-Century France*, https://www.metmuseum.org/toah/hd/19wa/hd_19wa.htm (pregledano: 10. svibnja 2018.).

⁴⁷¹ Usp. Isto.

⁴⁷² Berthe Morisot, *Mlada žena pleće*, 1883. g., ulje na platnu, 50,2×60 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

⁴⁷³ Mary Cassatt, *Čajanka*, 1880., ulje na platnu, 64,8×92 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

poput *Koji se prikaz čini prirodnijim? U kojem su majka i dijete smješteni u prirodnije okružje? Koji je prikaz intimniji? U kojem prikazu je prisutna idealizacija? Kakav se dojam stječe o odnosu majke i djeteta?* i sl. kako bi učenike naveli na pravi trag. Nekoliko učenika obrazlaže svoje mišljenje. Prvo djelo naslikala je Berthe Morisot,⁴⁷⁴ a drugo Bouguereau.⁴⁷⁵ Kod Morisot je više naglašena psihološka veza između majke i djeteta dok prikazuje majku koja zadubljeno gleda u svoje usnulo dijete. Osim toga je prostor mnogo realniji, obzirom da je riječ o prostoriji s kolijevkom u koju je dijete ušuškano, naspram nagog djeteta u ponešto neprirodnoj pozi kod Bouguereaua, koji se koristi naglašenom idealizacijom. Razlog tome leži velikim dijelom u tome što je ova tema, dakako, bila mnogo bliža ženama te su lakše mogle prikazati komunikaciju i povezanost između majke i djeteta spram svojih muških kolega.⁴⁷⁶ Nakon toga izlagači učenicima prikazuju još dva reprezentativna primjera ženskog pristupa temi majki s djecom: *Majka i dijete na balkonu* (1872.)⁴⁷⁷ i *Majka i dijete* (1889.),⁴⁷⁸ na kojem Cassatt prikazuje majku kako čvrsto grli svoje dijete [Prilog: Prezentacija 7/15]. Muški su se umjetnici najčešće koristili ovom temom s ciljem promoviranja majčinstva kao idealnog izraza ženskosti, pogovoto u vrijeme kada se ženska svijest sve više budi i traži prostore djelovanja i izvan tradicionalnih okvira i uloga.⁴⁷⁹ Umjetnici su u svrhu promoviranja uloge žene kao majke ponekad išli vrlo daleko. Nerijetko su, na primjer, prikazivali žene poistovjećeno s prikazima Bogorodice s Djetetom. Jedan od najslikovitijih primjera je svakako Bouguereauovo *Milosrđe* [Prilog: Prezentacija 7/16].⁴⁸⁰ Prikazana je iznimno idealizirana žena kao simbol plodnosti i majčinstva, okružena mnoštvom djece prislonjene na njezine gole grudi.⁴⁸¹ Ženu kao majku često je prikazivao i Pierre-Auguste Renoir (1841.–1919.) [Prilog: Prezentacija 7/63].⁴⁸² Kao model je koristio svoju suprugu Aline kako doji sina Pierrea.⁴⁸³ Renoir je često naglašavao kako je primarna funkcija žena majčinstvo, a što je vidljivo i u mnogim njegovim prikazima žena gdje naglašava njihovu putenu, majčinsku figuru.⁴⁸⁴ Za žene koje su gradile karijere, naročito umjetnice i književnice govorio je da su

⁴⁷⁴ Berthe Morisot, *Kolijevka*, 1872., ulje na platnu, 56×46 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

⁴⁷⁵ William-Adolphe Bouguereau, *San*, 1864., ulje na platnu, 51,4×61,6 cm, Privatna zbirka.

⁴⁷⁶ Usp. Alice J. Walkiewicz, *Gender in Nineteenth-Century Art*, <http://arthistoryteachingresources.org/lessons/gender-in-nineteenth-century-art/> (pregledano 12. svibnja 2018.).

⁴⁷⁷ Berthe Morisot, *Majka i dijete na balkonu*, 1872., ulje na platnu, 61×50 cm, Art Institute of Chicago, Chicago.

⁴⁷⁸ Mary Cassatt, *Majka i dijete*, 1889., ulje na platnu, 59,7×73,7 cm, Privatna zbirka.

⁴⁷⁹ Usp. Tamar Garb, »Renoir and the Natural Woman«, u: Oxford Art Journal, Vol. 8, br. 2, *Renoir Re-Viewed*, 1985., str. 13–14.

⁴⁸⁰ William-Adolphe Bouguereau, *Milosrđe*, 1878., ulje na platnu, 196×117 cm, Privatna zbirka.

⁴⁸¹ Usp. Tamar Garb, »Renoir and the Natural Woman«, u: Oxford Art Journal, 1985., str. 12.

⁴⁸² Pierre-Auguste Renoir, *Majčinstvo*, 1885., ulje na platnu, 91×72 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

⁴⁸³ Usp. Tamar Garb, »Renoir and the Natural Woman«, u: Oxford Art Journal, 1985., str. 12.

⁴⁸⁴ Usp. Isto, str. 5.

smiješne i nazivao ih pogrđnim imenima jer je smatrao kako žene nisu intelektualna bića, ističući kako je jedini ženin posao biti doma, brinuti o djeci i čistiti po kući.⁴⁸⁵

Krajem stoljeća je tema žene kao dekoracije, kao dodatka muškarcu dosegla vrhunac u *art nouveau*, naročito u djelima češkog slikara Alphonsa Muche (1860.–1939.), a nekoliko ilustrativnih primjera reproducirano je na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 7/17].⁴⁸⁶ Žene su prikazive iznimno idealizirane, senzualne, često zaklopljenih očiju, odjevene u lijepe haljine, a motiv koji su umjetnici *art nouveaua* naročito voljeli naglašavati bila je duga, raskošna kosa, koja im je postala fetiš te naglašavala erotičnost žene, kao što je vidljivo na reproduciranim djelima Alphonsa Muche.⁴⁸⁷ Kao suprotnost temi žene kao Bogorodice pojavila se i tema žene kao Marije Magdalene, odnosno grešnice. Kao što je već spomenuto, žene koje su se iz potrebe za sredstvima za život bavile prostitucijom nerijetko su bile temom umjetnika u 19. stoljeću. Smatralo ih se izvorom zaraze i svega lošeg u društvu, no postojala je i tendencija prikazivanja prostitutki kao žrtvi društva, pa je česta bila i tema samoubojstva.⁴⁸⁸

Usljed novih stavova i otpora društvenim konvencijama koji su žene počele pružati, počevši pomalo ulaziti u sfere muškaraca i narušavati njihove prostore muškosti, kao nova tema pojavila se i *femme fatale*. Ona je simbolizirala novu, sve više neovisnu ženu koja odbacuje rodne uloge, obrazuje se te zahtijeva prava, što kod većine muške populacije nije naišlo na odobravanje, dapače, izražavali su veliko nepovjerenje spram nje i doživljavali je kao opasnu.⁴⁸⁹ Te reakcije su rezultirale svojevrsnom demonizacijom žena i poistovjećivanjem žena sa zlom i opasnošću. U umjetnosti su se te promjene ispoljavale najčešće kroz temu Salome, kao arhetipski primjer destruktivne *femme fatale*.⁴⁹⁰ Gustave Moreau (1826.–1898.) vrlo se često okretao ovoj temi, a na prezentaciji [Prilog: Prezentacija 7/18] je reproduciran primjer iz 1876. godine.⁴⁹¹ Prikazana je Saloma kako u viziji prikazuje odrubljenu glavu Ivana Krstitelja koju zahtijeva od Heroda, očaranog njezinim plesom. Saloma je, kao izvorna *femme fatale*, koristeći se svojim umijećem zavođenja pomutila um muškarca i navela ga da joj udovolji.⁴⁹² Na sljedećem primjeru Saloma je

⁴⁸⁵ Usp. Isto, str. 7–9.

⁴⁸⁶ Alphonse Mucha, *Duh proljeća*, 1894., ulje na platnu, 66×41 cm, Privatna zbirka; Alphonse Mucha, *Job*, 1896., litografija, 173×59 cm; Alphonse Mucha, *Jesen*, 1896., ulje na platnu, 103×54 cm, Privatna zbirka.

⁴⁸⁷ Usp. Jan Thompson, »The Role of Woman in the Iconography of Art Nouveau«, u: *Art Journal*, vol. 31, br. 2, 1971., str. 161–162.

⁴⁸⁸ Usp. Lynn Nead, »The Magdalen in Modern Times: The Mythology of the Fallen Woman in Pre-Raphaelite Painting«, u: *Oxford Art Journal*, Vol. 7, br. 1, 1984., str. 31.

⁴⁸⁹ Usp. Alice J. Walkiewicz, *Gender in Nineteenth-Century Art*,

<http://arthistoryteachingresources.org/lessons/gender-in-nineteenth-century-art/> (pregledano 12. svibnja 2018.).

⁴⁹⁰ Usp. Jan Thompson, »The Role of Woman in the Iconography of Art Nouveau«, u: *Art Journal*, vol. 31, br. 2, 1971., str. 165.

⁴⁹¹ Gustave Moreau, *Vizija*, 1876., ulje na platnu, 106×720 cm, Musée d'Orsay, Pariz .

⁴⁹² Usp. Alice J. Walkiewicz, *Gender in Nineteenth-Century Art*,

prikazana kada je postigla svoj cilj, noseći glavu Ivana Krstitelja na pladnju.⁴⁹³ Temom *femme fatale* izlagači zaključuju ovu temu sumirajući još jednom različite načine na koje je žena prikazivana u 19. stoljeću, od poistovjećivanja s Bogorodicom do demonizacije.

5. Drugi dio projekta: terenska nastava

U devetom tjednu nastavnog projekta održat će se terenska nastava u Hrvatskom institutu za povijest i u Modernoj galeriji. Cilj terenske nastave je da se učenici pobliže upoznaju s umjetnošću koju su krajem 19. stoljeća te na prijelazu stoljeća stvarali hrvatski umjetnici, počevši od Zlatne dvorane u Hrvatskom institutu za povijest gdje će učenici moći na jednom mjestu izbliza promatrati djela koja pripadaju akademizmu i historicizmu, ali i simbolizmu. S važnim djelima nacionalne umjetnosti 19. stoljeća učenici će se imati priliku upoznati i u Modernoj galeriji. Na obje lokacije nastavnica će održati kratka izlaganja, provodeći učenike kroz promatranje djela i razgovor o istima, a učenici će uz to za vrijeme terenske nastave ispunjavati dobivene radne materijale koje će pripremiti nastavnica. Učenici će iz neposredne blizine promatrati ove jedinstvene spomenike kulture, poticati će se razvijanje svijesti o nacionalnoj kulturnoj baštini te odgovornosti spram nje, ali i navika posjećivanja spomenika kulture. Razvijat će pristupe i sposobnosti promatranja umjetničkog djela i zapažanja, kao i samostalan rad.

5.1. Hrvatski institut za povijest

Nastavnica i učenici se sastaju kod Hrvatskog instituta za povijest te nastavnica učenicima ukratko opisuje planirani tijek terenske nastave i dijeli im Radne knjižice [Prilog: Radna knjižica]. Nakon što je učenicima podijelila radni materijal i uputila ih u planirani tijek posjete, nastavnica učenike upoznaje s poviješću građevine u Opatičkoj 10, u kojoj je danas smješten Hrvatski institut za povijest. Poznato je da je na mjestu gdje se danas nalazi Hrvatski institut za povijest do sredine 18. stoljeća, kada je na njihovom mjestu izgrađena nova građevina, stajalo nekoliko manjih drvenih kuća. Uz to je poznato i da je na samom kraju 18. stoljeća vlasnik te kuće zagrebački župan Nikola Škrlec Lomnički (1729.–1799.), a početkom 1810. zemljište je kupio plemić Josip Vojković (Vojkffy). Naslijedila ga je 1841. godine Ana Paravić (r. Vojkffy), te je upravo ona predložila da se ukloni kula koja je stajala uz kuću te da se uredi pročelje. Rezultat je bilo pročelje ukrašeno altanom s četiri monumentalna jonska stupa i trokutastim zabatom u izvedbi graditelja

<http://arthistoryteachingresources.org/lessons/gender-in-nineteenth-century-art/> (pregledano 12. svibnja 2018.).

⁴⁹³ Gustave Moureau, *Saloma nosi glavu Ivana Krstitelja na pladnju*, 1876. g., ulje na platnu, Privatna zbirka.

Aleksandra Brdarića (1813/14.–1872.).⁴⁹⁴ Palača je nakon toga izmijenila još nekoliko vlasnika da bi ju 1882. godine za javne svrhe kupio Ivan Vončina (1827.–1885.), tadašnji predstojnik Odjela za bogoštovlje i nastavu. Tu ulogu preuzeo je 1891. godine Izidor Kršnjavi (1845.–1927.), koji je zaslužan za današnji izgled i uređenje palače u Opatičkoj 10, ali i za izgradnju i uređenje čitavog niza drugih građevina u Zagrebu. Kako bi stekli dojam o iznimnom značaju djelovanja Kršnjavog u Zagrebu, nastavnica upućuje učenike na njihov prvi zadatak [Prilog: Radna knjižica, Zadatak 1]. Od učenika se traži da prepoznaju i imenuju reproducirane građevine. Obzirom da se radi o vrlo reprezentativnim primjerima, očekuje se da će učenici odmah prepoznati Muzej za umjetnost i obrt, muzej Mimara te zagrebačku katedralu. Učenike se uz to pita znaju li nešto o povijesti tih građevina, a nastavnica im naglašava da je Kršnjavi, kao predsjednik Društva umjetnosti, koje je i osnovao (1878.) i na čiju je inicijativu pokrenuto osnivanje Muzeja za umjetnost i obrt imao iznimno veliku ulogu u utemeljenju ove institucije, jedne od prvih te vrste u Europi. Uz to je 1882. osnovana i Obrtna škola, koja i danas postoji kao Škola za primijenjenu umjetnost i dizajn.⁴⁹⁵ Građevina u kojoj je smješten muzej djelo je arhitekta Hermana Bolléa (1845.–1926.) iz 1888. godine, a osim što je inicirao izgradnju, Kršnjavi je zaslužan i za opremanje muzeja jer je upravo on nabavio prve predmete za muzej.⁴⁹⁶ Građevina u kojoj je danas smješten muzej Mimara izgrađena je 1895. godine kao kompleks nekoliko gimnazija. Iako je Kršnjavi za »školski forum« imao ponešto ambicioznije ideje, poput zatvorenog foruma i mnogo više sadržaja, zbog pomanjkanja sredstava izrađen je nešto skromniji projekt neorenesansne palače.⁴⁹⁷ Na posljednjoj reprodukciji nalazi se katedrala u Zagrebu, u čijoj je obnovi Kršnjavi imao ulogu na nekoliko razina, počevši od poticanja projekta, odobravanja sredstava, ali i u kontroverznoj odluci o rušenju Bakačeve kule i zagovaranju jedinstva stila.⁴⁹⁸ Nastavnica s učenicima ukratko razgovara o arhitektonskom stilu prikazanih građevina [Prilog: Radna knjižica, Zadatak 1a]. Očekuje se da će učenici kod Muzeja za umjetnost i obrt te muzeja Mimara prepoznati elemente renesansnih palača, dok će kod katedrale prepoznati elemente gotičke arhitekture. Obzirom da je riječ o tvorevinama 19. stoljeća u kojima se oponaša stil renesanse, odnosno gotike, nastavnica naglašava da govorimo o neorenesansi i neogotici. Takav arhitektonski stil u kojem se oponaša neko ranije razdoblje, odnosno u kojem se preuzimaju elementi (konstruktivni, dekorativni i slično) nekog ranijeg stila

⁴⁹⁴ Usp. Olga Maruševski, *Iso Kršnjavi: kultura i politika na zidovima palače u Opatičkoj 10*, Zagreb: Hrvatski institut za povijest, 2002., str. 35-36.

⁴⁹⁵ Usp. Muzej za umjetnost i obrt: *O muzeju*, <https://www.muio.hr/about/> (pregledano 28. svibnja 2018.)

⁴⁹⁶ Usp. Isto.

⁴⁹⁷ Usp. Muzej Mimara: *Zgrada muzeja*, <http://www.mimara.hr/Muzej/Zgrada%20muzeja> (pregledano 28. svibnja 2018.).

⁴⁹⁸ Usp. Olga Maruševski, *Iso Kršnjavi kao graditelj: izgradnja i obnova obrazovnih, kulturnih i umjetničkih spomenika u Hrvatskoj*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2009., str. 235.

naziva se historicizam.⁴⁹⁹ Nastavnica upućuje učenike da taj termin upišu na predviđeno mjesto u zadatku [Prilog: Radna knjižica, Zadatak 1b]. Kako bi stekli bolji dojam o raširenosti ovog stila u Zagrebu, nastavnica upućuje učenike na njihov sljedeći zadatak u kojemu trebaju prepoznati o kojoj se građevini u Zagrebu radi, u kojem je stilu izgrađena te ju povezati s prikazanim primjerima europske arhitekture izgrađenih u istom stilu. Očekuje se da će učenici prepoznati reprezentativne zagrebačke građevine, kao i da će na temelju prethodnih znanja prepoznati inozemne primjere. Na prvoj fotografiji nalazi se zgrada Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu (1895.) koju će učenici povezati s *Opérom Garnier* u Parizu (1875.) jer su obje izgrađene u neobaroknom stilu. Slijedi Glavni željeznički kolodvor u Zagrebu (1892.) koji je izgrađen u neoklasicističkom stilu, kao i crkva La Madeleine u Parizu (1842.). Naposljetku će učenici povezati Evangeličku crkvu u Zagrebu (1884.) s Westminsterском palačom u Londonu (1870.), koje su izgrađene u neogotičkom stilu. Tijekom analize vježbe učenici objašnjavaju po kojim su arhitektonskim i dekorativnim elementima prepoznali o kojem se stilu radi, na primjer, po klasičnim stupovima i zabatima ispunjenim skulpturom prepoznali su da je riječ o neoklasicizmu. Na taj će način učenici osvijestiti koliko je nacionalna arhitektura 19. stoljeća išla u korak s europskim trendovima, naročito s Parizom, koji je slovio kao umjetničko središte.

Zgradu Odjela za bogoštovlje i nastavu Kršnjavi je zamislio kao odraz ideala antike i humanizma, kojima bi naglašavao važnost i funkciju Odjela za bogoštovlje i nastavu, a o tome svjedoče i biste Platona i Aristotela koje se nalaze na pročelnim stranama bočnih krila, a izradio ih je Rudolf Valdec (1872.–1929.).⁵⁰⁰ Ipak, prema nekim izvorima, njegov je cilj bio i poslati vrlo jasnu političku poruku o važnosti ujedinjenja dijelova Hrvatske, odnosno o povezivanju Podunavlja i Jadrana.⁵⁰¹ Hrvatska je u ono doba, naime, bila pod austro-ugarskom vlasti, a kako bi se učenici podsjetili na podjelu Hrvatske, nastavnica ih upućuje na njihov sljedeći zadatak [Prilog: Radna knjižica, Zadatak 2]. Od učenika se traži da bojicama oboje dijelove karte, Hrvatsku i Slavoniju, Dalmaciju, Austriju i Ugarsku. Uz zadatak će se učenici prisjetiti nepovoljne situacije u kojoj se Hrvatska našla u sklopu Austro-ugarske monarhije, njezine rascjepkanosti, oduzimanja njezine autonomije i kontrole nad ključnim pitanjima. Stoga teorija o želji za slanjem političke poruke u sklopu uređenja Opatičke 10 nije neobična. Kršnjavi se pri obnovi građevine usredotočio na unutrašnjost građevine, no neke su promjene nastale i na njezinoj vanjštini. Adaptaciju

⁴⁹⁹ Usp. *Hrvatska enciklopedija*, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=25760> (pregledano 2. kolovoza 2018.).

⁵⁰⁰ Usp. Olga Maruševski, *Iso Kršnjavi: kultura i politika na zidovima palače u Opatičkoj 10*, 2002., str. 53.

⁵⁰¹ Usp. Mira Kolar-Dimitrijević, Elizabeta Wagner, »Izidor Kršnjavi i povijesne slike u zagrebačkoj Zlatnoj dvorani u Opatičkoj 10«, u: Davorka Obradović (ur.), *Godišnjak Gradskog muzeja Sisak 10*, 2010., str. 274–275.

građevine povjerio je Hermanu Bolléu, a jedna od najupečatljivijih intervencija u vanjskom dijelu bila je ograda kojom je zamijenjen visoki zid. Raskošna ograda izrađena je od kombinacije kovanog željeza i limenih listića, a krase ju motivi vitica i lišća, dok se na samom ulazu nalazi grb Trojedne Kraljevine Hrvatske, Slavonije i Dalmacije, to jest Trojednice, a izradio ju je majstor Đuro Burić (1858.–1942.) sa svojim učenicima iz Obrtne škole.⁵⁰² Važno je napomenuti da Kršnjavi za vrijeme djelovanja kao predstojnik Odjela za bogoštovlje i nastavu nije predvidio današnji izgled građevine, već je on nastao 1913. godine, kada je podignut kat te su dograđena krila.⁵⁰³

Nakon uvodnog dijela, nastavnica i učenici kreću u unutrašnji dio građevine, a kada se približe samom ulazu, učenici će primijetiti dvije prazne niše. Nastavnica napominje da su u nišama, prema Kršnjavijevoj zamisli trebale biti statue Sv. Tome Akvinskog (1225.–1274.) i Bacona Verulamskog (1561.–1626), čime je htio naglasiti i kršćanske temelje Odjela za bogoštovlje i nastavu. Kipove je trebao izraditi Robert Frangeš Mihanović (1872.–1940.), no one iz nepoznatog razloga nikada nisu postavljene.⁵⁰⁴ Imajući na umu temeljne ideje od kojih je Kršnjavi polazio pri izradi programa za zgradu Odjela za bogoštovlje i nastavu, poput antičko-humanističke zamisli, učenici s nastavnicom kreću u obilazak unutrašnjosti. Kreće se sa svojevrsnim prvim povijesnim slojem, odnosno antičkim motivima. Dvokrako stubište oslikano je motivom Apolona Musegetesa i devet muza, koje je naslikao Ivan Tišov (1870.–1928.).⁵⁰⁵ Muze su naslikane sa svojim atributima, a zadatak učenika je povezati reproducirane prikaze muza i njihovih atributa s njihovim imenima i područjem djelovanja [Prilog: Radna knjižica, Zadatak 3]. Apolona, predvodnika muza učenici će prepoznati po vijencu na glavi i liri, a Melpomeni, muzi tragedije po tragičnoj masci. Uraniju, muzi astronomije karakterizira nebeski globus, dok Terpsihora, muza plesa u ruci drži liru, a Kaliopa, muza epskog pjesništva u rukama drži voštanu pločicu i pisaljku.⁵⁰⁶ Osim toga se od učenika traži da opišu arhitektonske i dekorativne elemente kojima su muze okružene, a kao primjer je ponuđena Euterpa, muza lirskog pjesništva [Prilog: Radna knjižica, Zadatak 4]. Sve muze, uključujući i Euterpu, smještene su u iluzionistički okvir kojeg sačinjavaju vitki stupovi koji nose pergolu. Osim toga je okružena bogatim viticama, maskama, girlandama i raznim drugim biljnim i geometrijskim motivima tipičnim za pompejansko

⁵⁰² Usp. Olga Maruševski, *Iso Kršnjavi: kultura i politika na zidovima palače u Opatičkoj 10*, 2002., str. 50.-51.

⁵⁰³ Usp. Mira Kolar-Dimitrijević, Elizabeta Wagner, »Izidor Kršnjavi i povijesne slike u zagrebačkoj Zlatnoj dvorani u Opatičkoj 10«, 2010., str. 275.

⁵⁰⁴ Usp. Olga Maruševski, *Iso Kršnjavi: kultura i politika na zidovima palače u Opatičkoj 10*, 2002., str. 53.-55.

⁵⁰⁵ Usp. Olga Maruševski, *Iso Kršnjavi kao graditelj: izgradnja i obnova obrazovnih, kulturnih i umjetničkih spomenika u Hrvatskoj*, 2009., str. 301.

⁵⁰⁶ Usp. Olga Maruševski, *Iso Kršnjavi: kultura i politika na zidovima palače u Opatičkoj 10*, 2002., str. 63.

slikarstvo.⁵⁰⁷ Na stubište s muzama logično se nastavlja takozvana Pompejanska dvorana. Nju krasi mitološke teme, a u osliku je sudjelovalo više umjetnika. Najviše prizora naslikao je Oton Iveković (1869.–1939.): *Orfej i Euridika*, *Sokrat*, *Hipokrat*, *Platon*, *Aristotel* i *Periklo*, a pet prizora naslikao je Bela Čikoš Sesija (1864.–1931.): *Heraklo*, *Šakanje*, *Prometej*, *Tukidid* i *Sapho*. Ferdi Kovačeviću (1870.–1927.) pripadaju *Trajan*, *Sofoklo*, *Homer* i *Euripid*, a Ivanu Tišovu *Zeus* i *Bakhtanski prizori*, dok je popratne dekorativne motive izveo Ivan Clausen (1855.–1927.).⁵⁰⁸ Već u ovom dijelu palače učenici mogu promatrati različite pristupe u odnosu na akademsko slikarstvo. Iako sva djela prikazuju, akademizmu bliske, mitološke teme, neka su naslikana u skladu s normama akademskog slikarstva, a neka nešto manje. *Ratni prizor* Otona Ivekovića po likovnom je izrazu mnogo bliži akademizmu nego, na primjer, *Bakhtanski prizor s nimfom i satirima* Ivana Tišova na kojem učenici mogu vidjeti vrlo izražen, mrljast potez. Upravo će ta svojevrsna borba između tradicije i modernosti, između akademizma i neakademizma biti simptomatična za likovni opus u Opatičkoj 10. U Pompejanskoj dvorani se ponavlja motiv iluzionističkih okvira koji ovdje uokviruju velika crvena polja, tipična za pompejansko slikarstvo, a u kojima se nalaze glavni prizori. Kako bi se učenike navelo da detaljno promotre zidni oslik, nastavnica ih upućuje na sljedeći zadatak [Prilog: Radna knjižica, Zadatak 5], u kojemu u prostoru Pompejanske dvorane trebaju pronaći izdvojene detalje te napisati uz koji se glavi prizor nalaze.

Nakon toga slijedi odlazak u središnju, Zlatnu dvoranu, koja je ime dobila upravo po bogatoj pozlati, a prema izvorima je u nju utrošeno oko 6000 zlatnih listića.⁵⁰⁹ Sama dvorana je oblikovana po uzoru na *Sala Delle Quattro Porte* u Duždevoj palači u Veneciji, a nadstvođena je renesansnim zrcalnim svodom.⁵¹⁰ Unutar svoda, u njegovom središtu nalazi se *Alegorija* Ferde Kovačevića, a na njegovim bočnim stranicama nalaze se alegorije Ivana Tišova koje predstavljaju bogoštovlje, nastavu, umjetnost i znanost. Od učenika se u njihovom sljedećem zadatku traži da obzirom na motive na prikazima povežu alegorije s njihovim nazivima. [Prilog: Radna knjižica, Zadatak 6]. Učenici s nastavnicom analiziraju motive koji se nalaze na prizorima po kojima mogu zaključiti da se radi o određenoj alegoriji. Primjerice kod *Znanosti* je prikazan zamišljeni učenjak okružen različitim instrumentima. Nastavnica s učenicima razgovara i o razlikama u likovnom jeziku Tišova kod pojedinih alegorija, pa traži učenike da opišu, na primjer, razliku u liniji i koloritu. Očekuje se da će učenici primijetiti kako je kod alegorija bogoštovlja i nastave riječ o

⁵⁰⁷ Usp. Olga Maruševski, *Iso Kršnjavi kao graditelj: izgradnja i obnova obrazovnih, kulturnih i umjetničkih spomenika u Hrvatskoj*, 2009., str. 301.

⁵⁰⁸ Usp. Isto, str. 302.

⁵⁰⁹ Usp. Mira Kolar-Dimitrijević, Elizabeta Wagner, »Izidor Kršnjavi i povijesne slike u zagrebačkoj Zlatnoj dvorani u Opatičkoj 10«, 2010., str. 273.

⁵¹⁰ Usp. Olga Maruševski, *Iso Kršnjavi: kultura i politika na zidovima palače u Opatičkoj 10*, 2002., str. 14.

puno jasnijim obrisnim linijama, bogatom koloritu i idealizaciji, naročito kod Bogorodice. Kod alegorija znanosti i umjetnosti riječ je o mnogo mekšim obrisima. Kod alegorije umjetnosti vrlo je upadljiva svjetlina slikarove palete, dok je kod znanosti riječ o vrlo tamnoj paleti koja odaje dozu mističnosti. Nastavnica pita mogu li te razlike povezati s dvije struje u europskoj umjetnosti – akademizmom s jedne i odmakom od akademizma s druge strane. Očekuje se da će učenici prepoznati da je kod alegorije bogoštovlja i nastave riječ o utjecaju akademizma, dok će druge dvije povezati s odmakom od akademskih normi. Kod njih bi učenici mogli prepoznati utjecaj impresionizma. Nastavnica im napominje kako je taj utjecaj donio Vlaho Bukovac (1855.–1922.), koji se školovao na *École des Beaux-Arts* u Parizu u vrlo dinamičnom razdoblju, za vrijeme previranja između akademizma i neakademizma. Jedan od najuočljivijih likovnih elemenata koje je Bukovac donio u hrvatsko slikarstvo je zasigurno svjetlina palete.⁵¹¹ Stoga na Tišovljevim alegorijama možemo vidjeti utjecaje dviju struja – akademizma, kojeg je preferirao Kršnjavi s jedne i utjecaja Vlaho Bukovca i odmaka od akademizma s druge strane. Naposljetku učenici trebaju odabrati jednu od četiri alegorije te ju ukratko analizirati obzirom na motive i likovni jezik [Prilog: Radna knjižica, Zadatak 6b]. Po završetku se netko od učenika dobrovoljno javlja i iznosi svoju analizu.

Nakon toga se kreće na sljedeći pojas, u kojem se nalaze četiri reljefa izrađena u bronci, po jedan iznad svakog ulaza u dvoranu, a Kršnjavi ih je naručio od Roberta Frangeša Mihanovića.⁵¹² Teme su i dalje vezane za humanističke ideale, obrazovanje, konkretno prikazuju alegorije četiriju fakulteta sveučilišta. Redom su nastajali *Teologija* (1893.), *Medicina* (1894.), *Justicija* (1898.) i *Filozofija* (1904.).⁵¹³ Od učenika se traži da odrede koji bi od reljefa prikazivao koju od navedenih alegorija [Prilog: Radna knjižica, Zadatak 7] pri čemu će zajednički prokomentirati motive na svakom od reljefa. Ovi su nam reljefi značajni i jer vrlo jasno i postupno predstavljaju Frangešovu promjenu stila, uz što su vezana sljedeća dva zadatka. U prvom se od učenika traži da poredaju reljefe od najplićeg prema najdubljem, a u drugom da usporede prikaze teologije i filozofije [Prilog: Radna knjižica, Zadatak 7a i Zadatak 7b]. Učenici će primijetiti vrlo jasnu razliku između reljefa, pri čemu *Teologija* ima vrlo jednostavnu kompoziciju, plitki reljef, a oba lika imaju svoj prostor unutar kompozicije. Kod *Filozofije*, s druge strane, prostor je nejasan, likovi su isprepleteni

⁵¹¹ Usp. Vera Kružić Uchytíl, *Vlaho Bukovac: Život i djelo*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, 2005., str.173.

⁵¹² Usp. Isto, str. 138.

⁵¹³ Usp. Isto, str. 138.–141.

preko cijele površine, pri čemu neki izlaze u prostor gotovo u punoj plastici uz vrlo očit utjecaj Rodina (1840.–1917.).⁵¹⁴

Površinom najveći dio zida u Zlatnoj dvorani pripao je velikim platnima koja je izrađivalo nekoliko slikara, a njihova izrada počela je oko 1893. i trajala sve do 1908. godine. Ova se monumentalna djela razlikuju od programa kojim su se učenici dosada bavili utoliko što nije riječ o alegorijama, već o povijesnim slikama, a prema Miri Kolar-Dimitrijević i Elizabeti Wagner (2010.) odabirom tema se željela bila naglasiti povezanost i pripadnost Dalmacije Hrvatskoj i Slavoniji, važnost ujedinjenja Trojednice te ravnopravnost Hrvatske s Ugarskom, kao zajednička povijest.⁵¹⁵ Nastavnica traži učenike da se prisjete situacije u Europi te da opišu kakav je stil prevladavao u javnim narudžbama, koje su teme bile zastupljene te što je dobivanje javne narudžbe značilo za umjetnika, odnosno za njegovu karijeru. Očekuje se da će se učenici lako prisjetiti da su umjetnici u Europi do javnih narudžbi dolazili uglavnom samo ako su pohađali umjetničku akademiju te su se pridržavali strogih normi akademizma, u kojem su najznačajnije teme bile povijesne ili mitološke. Dobivanjem takve narudžbe umjetnici su dobivali na statusu, postajali su poznatiji i priznatiji, a samim time mogli su računati na nove narudžbe. U tom je kontekstu situacija bila slična i u Hrvatskoj, a Kršnjavi je naročito preferirao akademsko slikarstvo. Mladim umjetnicima, poput Bele Čikoša Sesije, Otona Ivekovića i drugih, koje je odabrao za izradu ovih povijesnih platna omogućio je dodatno školovanje u Beču, Münchenu i Italiji na način da im je putem Zemaljske vlade, kao predstojnik Odjela za bogoštovlje i nastavu osigurao stipendije, atelijere i materijale.⁵¹⁶ Angažman su dobili i tada renomirani slikari poput Vlahe Bukovca (1855.–1922.) i Celestina Medovića (1857.–1920.), s kojim je Kršnjavi bio blizak i smatrao ga najznačajnijim slikarom povijesnih slika u Hrvatskoj.⁵¹⁷ Medović se školovao, između ostaloga, i na Münchenskoj akademiji, gdje se specijalizirao za historijsko slikarstvo u maniri Karla von Pilotyja (1826.–1886.).⁵¹⁸ Bela Čikoš Sesija i Oton Iveković su se za historijsko slikarstvo školovali na bečkoj akademiji, a Iveković je polazio i školu za historijsko slikarstvo na Akademiji u Karlsruheu.⁵¹⁹ Stoga nije neobično da je akademizam uvelike prisutan na djelima koja krase Zlatnu dvoranu. Ipak, na njima postoje i određena odstupanja od akademizma te nastavnica

⁵¹⁴ Usp. Olga Maruševski, *Iso Kršnjavi kao graditelj: izgradnja i obnova obrazovnih, kulturnih i umjetničkih spomenika u Hrvatskoj*, 2009., str. 303.

⁵¹⁵ Usp. Mira Kolar-Dimitrijević, Elizabeta Wagner, »Izidor Kršnjavi i povijesne slike u zagrebačkoj Zlatnoj dvorani u Opatičkoj 10«, 2010., str. 278.–279.

⁵¹⁶ Usp. Olga Maruševski, *Iso Kršnjavi: kultura i politika na zidovima palače u Opatičkoj 10*, 2002., str. 49.

⁵¹⁷ Usp. Mira Kolar-Dimitrijević, Elizabeta Wagner, »Izidor Kršnjavi i povijesne slike u zagrebačkoj Zlatnoj dvorani u Opatičkoj 10«, 2010., str. 280.

⁵¹⁸ Usp. Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, Zagreb: Naprijed, 1995., str. 357.

⁵¹⁹ Usp. *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=4046> i <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=118> (pregledano: 2. kolovoza 2018.)

učenike kod pojedinih djela pita uočavaju li odstupanja od akademizma. Uzme li se za primjer usporedba djela *Splitski crkveni sabor 928. godine* (1897.)⁵²⁰ i *Dolazak Hrvata* (1903.)⁵²¹ Celestina Medovića, očekuje se da će učenici primijetiti da je ranije djelo uglavnom u skladu s akademizmom dok će kod *Dolaska Hrvata* zasigurno odmah primijetiti slikarski potez, koji je vrlo uočljiv i mrljast. Osim toga će učenici primijetiti i intenzivnu svjetlost kojom se Medović poigrava i njezin učinak na ostatak kompozicije, na primjer, na more. Mnogi ove utjecaje s impresionističkim tehnikama pripisuju upravo dodiru s Bukovcem.⁵²² Stoga i ovdje učenici vrlo neposredno mogu doživjeti dvije oprečne struje koje su uvelike oblikovale hrvatsko slikarstvo 19. stoljeća – tradiciju u obliku akademizma s jedne strane i modernizam, odnosno impresionističke utjecaje s druge strane.

Nastavnica se s učenicima zaustavlja kod svakog platna te s njima, osim o slikarskim tehnikama, razgovara i o temi, odnosno događaju koju je prikazan, koje su eventualne političke poruke koje bi se iz njih mogle iščitati itd. Slike prikazuju važne događaje iz hrvatske povijesti, no zapravo skrivaju kritiku tadašnje geografsko-političke situacije i postavljaju važna politička pitanja, a upravo je takav pristup, takozvana historizacija suvremenosti, bila vrlo prisutna u historijskom slikarstvu i u ostatku Europe.⁵²³ Iako je, dakle, riječ o historijskom slikarstvu, dubljom analizom djela zaista se može iščitati vrlo jasna politička poruka, pa se u tom kontekstu može govoriti i o umjetnosti u službi propagande. Jedan primjer toga je djelo *Dubravka* (1894.)⁵²⁴ Vlahe Bukovca (1855.–1922.). Ona se prvotno nalazila u *loggi* Zlatne dvorane, ali je bila izložena i na Milenijskoj izložbi u Budimpešti s koje nikada nije vraćena.⁵²⁵ Ipak, dok je bila izložena u Zlatnoj dvorani, odašiljala je jasnu poruku. Prikazane su, naime, poznate dubrovačke ličnosti, počevši od samog Ivana Gundulića (1589.–1638.), Marina Držića (1508.–1567.) Cvijete Zuzorić (1552.–1648.) i drugih kako iz Kneževe palače gledaju izvedbu Osmana.⁵²⁶ Na taj je način poslao poruku kako su dubrovačke ličnosti, odnosno sam Dubrovnik sastavni dijelovi Hrvatske.⁵²⁷ Slična poruka poslana je i dijelom *Splitski crkveni sabor 928. godine* Celestina Medovića (1857.–1920.). Osim što prikazuje temu iz vremena kralja Tomislava (925.–928.), kada je hrvatsko kraljevstvo bilo veliko i moćno te je uključivalo i Dalmaciju, govori o posebnosti hrvatskog bogoslužja,

⁵²⁰ Ulje na platnu, 300×215 cm, Zlatna dvorana, Hrvatski institut za povijest, Zagreb.

⁵²¹ Ulje na platnu, 300×215 cm, Zlatna dvorana, Hrvatski institut za povijest, Zagreb.

⁵²² Usp. Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, 1995., str. 358.

⁵²³ Usp. Olga Maruševski, *Iso Kršnjavi: kultura i politika na zidovima palače u Opatičkoj 10*, 2002., str. 147.

⁵²⁴ Ulje na platnu, 300×216 cm, Muzej Szepmuveszeti, Budimpešta.

⁵²⁵ Usp. Mira Kolar-Dimitrijević, Elizabeta Wagner, »Izidor Kršnjavi i povijesne slike u zagrebačkoj Zlatnoj dvorani u Opatičkoj 10«, 2010., str. 292.

⁵²⁶ Usp. Isto, str. 279–280.

⁵²⁷ Usp. Isto, str. 284.

odnosno pravu na glagoljanje na slavenskom jeziku.⁵²⁸ I Bukovac i Medović jasno su izražavali misli o cjelovitosti Hrvatske djelima koja su tematski vezana za dijelove Hrvatske (Dalmacija i Dubrovnik) koji u tom trenutku nisu bili u njezinoj nadležnosti.⁵²⁹ Korištenje umjetnosti za slanje političkih poruka nije bila rijetkost u umjetnosti 19. stoljeća. Valja se samo prisjetiti Napoleona koji je veličao svoju osobu te se dao prikazivati poput heroja, na primjer, u djelu *Napoleon prelazi Alpe* (1801.)⁵³⁰ ili se gotovo izjednačavao s božanstvom, na primjer, u djelu *Napoleon posjećuje okružene u Jaffi* (1804.).⁵³¹ U kontekstu umjetnosti kao propagande vrlo je zanimljivo djelo Vlahe Bukovca *Živio kralj ili Otvorenje Donjogradske gimnazije u prisustvu kralja Franje Josipa, bana Khuena Hédervárya i Izidora Kršnjavog* iz 1896. godine, koji prikazuje posjet cara Zagrebu i mimohod njemu u čast povodom otvaranja Donjogradske gimnazije i Hrvatskog narodnog kazališta. Ovo djelo nalazi se u izdvojenom dijelu Zlatne dvorane, u *loggi*, lagano povišenom prostoru koji je od ostatka dvorane odijeljen balustradom, a od ostalih se razlikuje u prvom redu i po tome što prikazuje suvremeni događaj, otvaranje Donjogradske gimnazije. Osim toga je Bukovac u prvi plan stavio skupinu djevojčica iza kojih slijedi skupina djevojaka i mladića, a tek u treći plan smješta cara Franju Josipa (1830.–1916.), bana Khuena Héderváryja (1849.–1918.), Isu Kršnjavog i ostale važne ličnosti. Uz to je u samo djelo ubacio i mnogo nacionalnih elemenata, a zadatak učenika je da ih prepoznaju, da promisle kakvu je poruku time Bukovac htio poslati te kako je car na to reagirao. [Prilog: Radna knjižica, Zadatak 8]. Bukovac je, naime, u djelo višestruko inkorporirao motiv trobojnice – počevši od djevojčica u prvom planu koje su njima okićene, do zastava u pozadini. Osim toga, tu su i mladi u narodnim nošnjama. Svim tim motivima, kao i već spomenutom smještanju cara u treći plan Bukovac je izrazio nezadovoljstvo prema vlasti i naglasio jedinstvo Trojedne Kraljevine Hrvatske.⁵³² Ovo djelo, kao i ostala djela u sklopu Zlatne dvorane s jasnom političkom porukom, ali i stav studenata koji su cara dočekali u ilirskim odorama zrcalila su opći stav prema političkoj situaciji, koja je kulminirala paljenjem mađarske zastave na Kazališnom trgu.⁵³³ Sve navedeno je Kršnjavog stajalo pozicije te nije dočekao dovršenje uređenja Zlatne dvorane kao predstojnik Odjela za bogoštovlje i nastavu, no unatoč tome je i dalje imao veliku ulogu u njezinu opremanju. Kao zaključak i rekapitulaciju djela koja krase Zlatnu dvoranu, učenici će riješiti sljedeći zadatak u kojemu trebaju kronološkim redom poredati povijesne slike

⁵²⁸ Usp. Isto, str. 285.

⁵²⁹ Usp. Isto, str. 286.

⁵³⁰ Jacques-Louis David, uljena platnu, 261×221 cm, Château de Malmaison, Rueil-Malmaison.

⁵³¹ Antoine-Jean Gros, ulje na platnu, 532×720 cm, Musée du Louvre, Pariz.

⁵³² Usp. Mira Kolar-Dimitrijević, Elizabeta Wagner, »Izidor Kršnjavi i povijesne slike u zagrebačkoj Zlatnoj dvorani u Opatičkoj 10«, 2010., str. 292.

⁵³³ Usp. Isto, str. 288.

obzirom na povijesni događaj koji prikazuju te uz njih napisati autora i ime djela [Prilog: Radna knjižica, Zadatak 9].

Iako je smijenjen, Kršnjavi je, prije nego što je ostao bez visoke pozicije, postigao iznimno puno na području izgradnje, o čemu svjedoči i brojka od oko 180 javnih zgrada, prvenstveno školskih, i crkvenih koje je kao predstojnik Odjela za bogoštovlje i nastavu dao izgraditi, obnoviti i slično, a jedan od najpoznatijih takvih projekata bila je izgradnja gimnazije u Sušaku.⁵³⁴ Iako su ga zbog bliske suradnje s banom Khuenom Héderváryjem mnogi optuživali za mađaronstvo, iz priloženih je brojki jasno da je Kršnjavi sve radio u korist hrvatskoga naroda, učinivši nepojmljivo mnogo za hrvatsku kulturu, obrazovanje, umjetnost, ali i znanost. Postalo je jasno da se Kršnjavi prilagođavao i pokoravao vlasti kako bi od nje izvukao što više koristi za svoj narod, što ga je činilo vrlo pragmatičnim političarem, kako je i sam Kršnjavi svjedočio u svom autonekrologu.⁵³⁵ Kršnjavi je i nakon smijene nastavio djelovati na kulturno-umjetničkom polju, a ostatak svog radnog vijeka proveo je između ostalog kao profesor povijesti umjetnosti.⁵³⁶ Posljednja prostorija u kojoj će se nastavnica i učenici zaustaviti je njegov kabinet, odnosno takozvana *Renesansna soba*. Cijeli kabinet je obložen bogato profiliranom hrastovinom, a na zidovima se nalazi i pet djela Bele Čikoša Sesije, koji je 1896. dobio nalog da izradi slike za kabinet predstojnika, pri čemu mu je bio prepušten odabir tema.⁵³⁷ Ipak slike su dovršene i postavljene kada je Kršnjavi već bio primoran napustiti svoju poziciju predstojnika.⁵³⁸ Sesija je kao temu za kabinet odabrao književnost te je četiri djela napravio prema književnom predlošku, dok jedno nije prema predlošku, već prikazuje Homera kako uči Dantea, Shakespearea i Goethea pjevati. Upravo su za ta četiri književnika vezana i ostala djela u kabinetu te nastavnica upućuje učenike na njihov sljedeći zadatak u kojemu reprodukcijama djela koja su nastala prema književnim predlošcima trebaju pridružiti autore te napisati o kojem se djelu radi [Radna knjižica, Zadatak 10]. Na prvom primjeru prikazan je Marko Antonije kako stoji nad Cezarovim tijelom, iz Shakespearove tragedije Julije Cezar. Slijedi *Dante pred vratima čistilišta* iz Danteove Božanstvene komedije te *Odisej ubija prosce* iz Homerove Odiseje. Posljednji primjer je *Valpurgina noć* iz Goetheovog Fausta. Uz to će nastavnica s učenicima razgovarati o razlikama u Sesijinom likovnom izrazu kod djela u

⁵³⁴ Usp. Olga Maruševski, Višnja Flego, »Iso Kršnjavi«, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=10657> (pregledano 29. svibnja 2018.).

⁵³⁵ Usp. Hrvoje Dečak, »Postao i »mađaron« radi boljitka Hrvatske!«, Kolo 5, 2013. <http://www.matica.hr/kolo/401/postao-i-maaron-radi-boljitka-hrvatske-22927/> (pregledano: 30. svibnja 2018.)

⁵³⁶ Usp. Olga Maruševski, Višnja Flego, »Iso Kršnjavi«, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=10657> (pregledano 29. svibnja 2018.)

⁵³⁷ Usp. Olga Maruševski, *Iso Kršnjavi kao graditelj: izgradnja i obnova obrazovnih, kulturnih i umjetničkih spomenika u Hrvatskoj*, 2009., str. 308.

⁵³⁸ Usp. Olga Maruševski, *Iso Kršnjavi: kultura i politika na zidovima palače u Opatičkoj 10*, 2002., str. 188.

Renesansnoj sobi. Učenici rješavaju svoj posljednji zadatak u kojem trebaju usporediti *Valpurginu noć* s djelom *Homer uči Dantea, Shakespearea i Goethea pjevati* obzirom na motive i slikarev likovni izraz, a nastavnica ih raznim potpitanjima usmjerava [Prilog: Radna knjižica, Zadatak 11]. Učenici će primijetiti da su na djelu *Homer uči Dantea, Shakespearea i Goethea pjevati* motivi vrlo jasni, dok su u *Valpurginoj noći* motivi na desnom dijelu slike pomalo nejasni i stopljeni. Primjećuju da kod njih nema obrisne linije, već je slikarski potez izrazito naglašen, a motivi su oblikovani potezima bijele boje u raznim tonovima na tamnoj podlozi. Sukladno tome će primijetiti da je kolorit na prvom djelu puno naglašeniji, dok je na drugom prigušen. Nastavnica učenike pita koje je od dva djela bliže akademskom slikarstvu, a oni bi trebali zaključiti da je to *Homer uči Dantea, Shakespearea i Goethea pjevati*. Osim toga ih pita na estetiku kojeg ih europskog umjetničkog pravca 19. stoljeća podsjeća *Valpurgina noć*. Očekuje se da će učenici, sukladno znanju stečenom tijekom projektne nastave, prepoznati utjecaj estetike simbolizma obzirom na mističnost kojom djelo zrači, motivima nadnaravnih bića i sfere nevidljivog. U tom je kontekstu zanimljiv i motiv svjetlosti kojeg Sesija prikazuje u obliku mnogobrojnih zraka, izvedenih vrlo tankim, igličastim potezima. Isti pristup vidljiv je i u djelu *Dante pred vratima čistilišta*. Tako učenici i u *Renesansnoj sobi* mogu izbliza promatrati odnos tradicije i modernosti. Uz nekoliko završnih riječi završit će se posjet Opatičkoj 10.

5.2. Moderna galerija

Nakon kratke pauze učenici i nastavnica dolaze do Moderne galerije, a prije nego što krenu u sam prostor galerije, nastavnica drži kratko uvodno izlaganje o galeriji, dok učenici vode bilješke. Posebno se naglašava uloga Izidora Kršnjavog u pokretanju Moderne galerije kako bi se učenicima dodatno ilustriralo koliko je Kršnjavi bio zaslužan za razvoj hrvatskog kulturno-umjetničkog svijeta. Kršnjavi je, naime, dugo zagovarao ideju o utemeljenju gradske galerije s djelima moderne umjetnosti, predlažući zgradu Umjetničkog paviljona za njezin smještaj, a iako prijedlog s Umjetničkim paviljonom nije ostvaren, Kršnjavi je svojim zalaganjem postigao da se galerija osnuje u okviru Društva umjetnosti.⁵³⁹ Obzirom da ne postoji nikakav službeni dokument vezan za točno vrijeme osnivanja Moderne galerije, u literaturi se kao godina osnutka prihvatila 1905. godina jer je tada počelo prikupljanje djela za postav galerije, no za javnost je otvorena tek 1914. godine.⁵⁴⁰ Osim toga, naglašava se da Moderna galerije nije bila na trenutnoj lokaciji od samog osnutka. Kršnjavi je vrlo rano počeo postavljati pitanje o definitivnom rješenju smještaja

⁵³⁹ Usp. Igor Zidić, »Moderna galerija hrvatske umjetnosti«, u: Igor Zidić, *Moderna galerija: povijest palače, ustanove, obnove*, Zagreb: Moderna galerija, 2005., str. 33.

⁵⁴⁰ Usp. Isto, str. 32–35.

Moderne galerije, ali i davati prijedloge, naglašavajući i razne popratne prostore i funkcije koje galerija ili muzej trebaju imati uz sam izložbeni prostor. U početku je fundus Moderne galerije bio smješten u jednoj prostoriji unutar Muzeja za umjetnost i obrt. Nakon prvog svjetskog rata, za vrijeme kojeg je muzej bio zatvoren za javnost, Kršnjavi je izgubio svoju poziciju u Društvu umjetnosti, pa su i mnoge njegove zamisli, poput osiguravanja novog prostora za Modernu galeriju propale, a ona je ostala u prostoru Muzeja za umjetnost i obrt sve do 1934. godine.⁵⁴¹ Ipak je Moderna galerija unutar njega dobila veći prostor posredstvom Ljube Babića, kojeg se najčešće navodi kao prvog kustosa galerije, i Društva umjetnosti 1920. godine, kada je Babić postavio prvi stalni postav Moderne galerije.⁵⁴² Unatoč tome postajalo je sve jasnije da Galerija treba veći, reprezentativniji prostor. Postojale su razne ideje, poput izgradnje Muzeja grada Zagreba, unutar kojega bi se nalazila i Moderna galerija, ali naposljetku je smješten u iznimno reprezentativnu građevinu u centru grada, u zgradu Hrvatskog seljačkog doma, odnosno bivšu palaču Vranyczany, iako niti u jednom trenutku, pa ni danas, nije zauzimala cijeli prostor palače. Uz prisutnost uglednika i veliku medijsku popraćenost svečano je otvorena 16. svibnja 1934. godine. Antun Jiroušek (1873.–1948.) tada je imenovan upraviteljem galerije, a Tomislav Krizman (1882.–1955.) kustosom.⁵⁴³

U prostoru galerije učenike dočekuje kustos koji ih pobliže upoznaje sa samom palačom Vranyczany. Izgrađena je za baruna Ljudevita Vranyczanyja-Dobrinovića (1840.–1922.) 1883. godine prema projektu bečkog arhitekta Otta Hofera. (1847.–1901.).⁵⁴⁴ Obitelj Dobrinović, koja se u 15. stoljeću bježeći od Turaka naselila u Dalmaciji, porijeklom je iz Bosne, a početkom 19. stoljeća doselili su se u kontinentalni dio Hrvatske. Osim palače u kojoj je danas Moderna galerija, njihove su palače bile i ona u kojoj su danas Arheološki muzej i Hrvatski inženjerski savez, kao i brojni dvorci u Zagorju.⁵⁴⁵ Vranyczany je zemljište za izgradnju svoje veleborne palače kupio 1879. godine, a zamislio ju je kao reprezentativni stambeni prostor za svoju obitelj, ali i stanove za najam. Prema nekim izvorima je do arhitekta Otta Hofera, koji je projektirao i spomenutu palaču u kojoj je danas Hrvatski inženjerski savez, došao posredovanjem Bolléa.⁵⁴⁶ Radovi na izgradnji palače započeli su u ljeto 1881. godine, a dovršena je u ožujku 1883. godine, kada je djelomično i useljena. Izgrađena je u historicističkom izrazu, u stilu renesansnih palača, a sam barunov stan

⁵⁴¹ Usp. Jelena Uskoković, »Prvih osamdeset godina Moderne galerije u Zagrebu«, u: Igor Zidić, *Moderna galerija: povijest palače, ustanove, obnove*, str. 103–104.

⁵⁴² Usp. Isto, str. 104–106.

⁵⁴³ Usp. Isto, str. 109–111.

⁵⁴⁴ Usp. Isto, str. 111.

⁵⁴⁵ Usp. Dolores Ivanuša, »Palača baruna Ljudevita Vranyczanyja-Dobrinovića u Zagrebu«, u: Igor Zidić, *Moderna galerija: povijest palače, ustanove, obnove*, Zagreb: Moderna galerija, 2005., str. 67.–70.

⁵⁴⁶ Usp. Isto, str. 72–73.

smješten je na prvom katu, o čemu svjedoči i reprezentativna, istaknuta plastika prozorskih okvira i raskošna *loggia* s korintskim stupovima i istaknutim zabatom iznad kojeg se nalazio grb obitelji Vranczyany. Grb je, zajedno s alegorijskim skulpturama žena koje su ga flankirale, nestao tijekom 30-ih godina 20. stoljeća.⁵⁴⁷ Nakon što je palača dovršena, barun Vranczyany ju je počeo opreмати umjetninama, koje je donosio sa svojih putovanja po europskim zemljama poput Francuske i Italije, ali i djelima domaćih umjetnika. Jedan od prvih domaćih umjetnika s kojima je surađivao bio je Nikola Mašić (1852.–1902.), a puno je pomogao i karijeri Mirka Račkog (1879.–1982.). Osim toga je Vranczyany u svom domu priređivao raskošna primanja na kojima su izvođene kazališne predstave, a naročito je zanimljivo bilo izvođenje takozvanih *živih slika* koje je aranžirao Nikola Mašić, promovirajući i na taj način visoku kulturu. Zbog raznovrsnih promijenjenih prilika, barun je u svojoj starosti, 1921. godine prodao palaču industrijalcu Milanu Prpiću (1874.–1954.).⁵⁴⁸ Palača je u međuvremenu mijenjala vlasnike i funkcije, ali su sve važne karakteristike sačuvane do danas.⁵⁴⁹ Ipak, galerija je od trenutka smještaja u prostoru palače Vranczyany doživjela nekoliko turbulentnih trenutaka, počevši od kraja 1938. godine, kada je splotom okolnosti prešla u vlasništvo Državne hipotekarne banke Kraljevine Jugoslavije iz Beograda. Tada je galeriji otkazan najam i iznešeni su planovi o rušenju stare i dizanje nove palače na njezinu mjestu, no srećom je krajem 1939. godine palača prešla u vlasništvo Banovine Hrvatske, a uskoro je Banska vlast preuzela dužnost održavanja palače.⁵⁵⁰ Uskoro je počeo drugi svjetski rat te je Moderna galerija ponovno naišla na probleme smještaja jer je palaču preuzelo poslanstvo Kraljevine Italije. Galerija je morala iseliti te su joj dodijeljeni alternativni prostori u gradu. Po završetku rata se Moderna galerija ponovno uselila u palaču, nakon što su izvedeni najnužnije pripreme prostora.⁵⁵¹ Narednih godina galerija je uređivana te je ugostila mnoge izložbe. Problemi su ponovno nastali za vrijeme Domovinskog rata te je zbog opasnosti 1991. godine postav skinut i smješten na sigurno. Važno je, ipak, napomenuti da je galerija nastavila djelovati i tijekom ratnih godina, na primjer organizacijom iznimno značajne izložbe pod nazivom *Nova hrvatska umjetnost* 1993. godine.⁵⁵² Obzirom da palača od svoje izgradnje nije bila značajno obnavljana, neki su radovi na njezinoj sanaciji krenuli još 90-ih godina 20. stoljeća, a 2000. godine je zbog radova skinut stalni postav. Obnova je trajala od 1993. sve do 2005. godine prema projekt arhitekta Željka

⁵⁴⁷ Usp. Isto, str. 81–82.

⁵⁴⁸ Usp. Isto, str. 87–95.

⁵⁴⁹ Usp. Jelena Uskoković, »Prvih osamdeset godina Moderne galerije u Zagrebu«, u: Igor Zidić, *Moderna galerija: povijest palače, ustanove, obnove*, 2005., str. 111.

⁵⁵⁰ Usp. Isto, str. 116–117.

⁵⁵¹ Usp. Isto, str. 118–120.

⁵⁵² Usp. Željko Marciuš, »Posljednjih dvadeset godina Moderne galerije«, u: Igor Zidić, *Moderna galerija: povijest palače, ustanove, obnove*, 2005., str. 138–139.

Kovačića (r. 1951.).⁵⁵³ Jedna od najzanimljivijih novosti u galerijskom prostoru bila je ugradnja jednostavnog mosta ispod kupole osmerokutne dvorane, čime se postigao kružni tok kretanja. Dotada je kretanje posjetitelja kroz prostor funkcioniralo loše jer nije bilo omogućeno kružno kretanje, već se u svim dijelovima galerije prolazilo u oba smjera, što je podrazumijevalo sudaranje i ponavljanje.⁵⁵⁴ Uz to je riješen problem komunikacije u palači koji je proizlazio iz nepovezanosti njezinog sjevernog i istočnog krila. Novi stalni postav u obnovljenoj palači postavio je tadašnji kustos Moderne galerije Igor Zidić (r. 1939.).⁵⁵⁵ Danas muzej »uz temeljnu funkciju baštinjenja, znanstvene obrade, prezentacije i čuvanja umjetnina za opću dobrobit (...) obuhvaća i edukativnu, popularizatorsku, komunikacijsku i propagandnu funkciju.«⁵⁵⁶

Nakon uvodnog izlaganja kustosa, nastavnica se zajedno s učenicima zapućuju u prostor galerije. Učenike na samom ulazu u postav dočekuju dva monumentalna djela, *Gundulićev san* (1894.) Vlahe Bukovca i *Bakanal* (1893.) Mate Celestina Medovića, uz koja će biti vezani njihovi prvi zadaci [Prilog: Radna knjižica, Zadatak 12]. Učenici za početak trebaju upisati podatke s legendi na za to predviđena mjesta u Radnoj knjižici. Osim toga, trebaju odrediti kakvu temu djela prikazuju. Očekuje se da će učenici odmah prepoznati da je u oba djela riječ o povijesnoj temi. Zatim ih nastavnica traži da se prisjete na kojem se mjestu u hijerarhiji kategorija nalaze povijesne teme i zašto. Učenici na temelju naučenog tijekom projektne nastave odgovaraju da se nalaze na prvom mjestu jer posjeduju moć prenošenja važnih moralnih poruka te zbog prikazivanja ljudske figure, što se smatralo uzvišenijim od ostalih tema. Nastavnica učenike zatim pita pripadaju li prikazana djela akademizmu ili ne. Nakon što nekoliko učenika predloži argumentirani odgovor, nastavnica ih upućuje na ostatak zadatka kojim će si pomoći pri odgovoru na to pitanje. Od učenika se traži da na djelu *Gundulićev san* pronađu izrezane detalje te ih označe na reprodukciji u Radnoj knjižici. Nakon što to učine, nastavnica ih traži da još jednom na samom djelu promotre izrezane detalje obraćajući pozornost na slikarev likovni izraz, na primjer razliku u oblikovanju ljudskih figura spram oblikovanja prirode. Očekuje se da će učenici primijetiti klasični jezik akademizma u oblikovanju muza i kupačica u vidu ponešto idealiziranih lica, raskošne draperije bogate linijama i neprimjetnog slikarskog poteza, dok je kod oblikovanja prirode Bukovčev potez vrlo naglašen. U prikazivanju vodene površine uočljivi su potezi boje, kao i kod oblikovanja stijena i lišća na drveću. Osim toga se očekuje da će učenici na djelu uočiti impresionistički utjecaj u vidu

⁵⁵³ Usp. Isto, str. 146–149.

⁵⁵⁴ Usp. Željko Kovačić, »Novo u starome«, u: Igor Zidić, *Moderne galerija: povijest palače, ustanove, obnove*, 2005, str. 160., 166.

⁵⁵⁵ Usp. Željko Marčiuš, »Posljednjih dvadeset godina Moderne galerije«, u: Igor Zidić, *Moderne galerija: povijest palače, ustanove, obnove*, 2005, str. 154.

⁵⁵⁶ Usp. Isto, str. 156.

naglašavanja uloge svjetlosti i prikazivanja odbljesaka svjetlosti na površini vode. Tada će učenici moći zaključiti kako su na djelu prisutni i utjecaji akademizma i utjecaji modernih umjetničkih strujanja. Kod Medovića je u likovnom izrazu akademizam ipak prisutniji, a nastavnica naglašava kako je riječ o djelu koje je Medović naslikao kao svoj završni rad na Akademiji u Münchenu, za koji je nagrađen srebrnom medaljom. Tehničku izvedbu ovog djela pohvalio je i Kršnjavi, no zamjerio mu je pojedinosti vezane za sadržaj, poput nepotrebne brutalnosti i nedostatka uzvišenosti.⁵⁵⁷ Ipak, mnogi su ovo djelo smatrali jednim od najvažnijih iz Medovićeve opusa zbog monumentalne izvedbe, posvećenosti detaljima, građenju slike tonovima, vrhunskoj izvedbi arhitekture i perspektive.⁵⁵⁸ Nastavnica učenicima naglašava da je slikanje u sivim i plavkastim tonovima, kakvo mogu vidjeti na Bakanalu, utjecaj upravo Münchenske Akademije, na kojoj se Medović obrazovao.⁵⁵⁹ Djelo je vrlo brzo međunarodno prepoznato, a bilo je izloženo i na Svjetskoj izložbi u Parizu 1900. godine te u Opatičkoj 10 na izložbi povodom dolaska Franje Josipa u Zagreb.⁵⁶⁰ Nastavnica učenicima naglašava da je Bukovčevo djelo *Gundulićev san* naručeno kad i *Dubravka*, koju su spominjali u Opatičkoj 10. Naručio ga je biskup Josip Juraj Strossmayer (1815.–1905.) koji je Bukovca ugostio u Đakovu posredstvom Franje Račkog (1828.–1894.).⁵⁶¹ Strossmayer je izrazio želju za temom iz nacionalne prošlosti, a Franjo Rački precizirao je epizodu iz Osmana. Naposljetku je nastala kompozicija u kojoj Gundulića posjećuju muze te on vidi viziju svog poznatog spjeva.⁵⁶²

Obzirom da su se već na samom početku posjete Modernoj galeriji učenici upoznali s dvije monumentalne kompozicije koje se smatraju jednima od kanonskih djela nacionalne umjetnosti 19. stoljeća, nastavnica ih podsjeća da je riječ o djelima sa samog kraja stoljeća te pojašnjava da situacija početkom stoljeća nije bila toliko sjajna. U nepovoljnoj političkoj situaciji, u svojevrsnom tjesnacu između Austrije i Ugarske, nije bilo mnogo prostora za razvijanje nacionalne umjetničke produkcije. Početkom stoljeća, stoga, u Hrvatskoj nalazimo gotovo isključivo strane umjetnike, bilo da je riječ o umjetnicima-putnicima ili stranim umjetnicima koji su se u Hrvatskoj nastanili.⁵⁶³ Jedini naručitelji umjetnosti bili su Crkva te velikaške obitelji koje naručuju portrete, pri čemu se kao stil ustalio bidermajer, »stil skromnoga građanskog ambijenta« izveden iz klasicizma.⁵⁶⁴ Neki od umjetnika koji su djelovali u Hrvatskoj su Michael Stroy (1801.–1871.), Ferdinand Georg

⁵⁵⁷ Usp. Olga Maruševski, *Iso Kršnjavi: kultura i politika na zidovima palače u Opatičkoj 10*, 2002., str. 216.

⁵⁵⁸ Usp. Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, 1995., str. 357.

⁵⁵⁹ Usp. Isto.

⁵⁶⁰ Usp. Olga Maruševski, *Iso Kršnjavi: kultura i politika na zidovima palače u Opatičkoj 10*, 2002., str. 216.

⁵⁶¹ Usp. Vera Kružić Uchytíl, *Vlaho Bukovac: Život i djelo*, 2005., str. 73.

⁵⁶² Usp. Isto, str. 73–74.

⁵⁶³ Usp. Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, 1995., str. 40.

⁵⁶⁴ *Hrvatska enciklopedija*, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=7492> (pregledano: 16. kolovoza 2018.).

Waldmüller (1793.–1865.) i Ivan Zasche (1825.–1863.). Jedini domaći slikar koji je ostavio traga u prvoj polovici stoljeća je Karlovčanin Vjekoslav Karas (1821.– 1858.). Jedini je hrvatski umjetnik iz ovog razdoblja koji je dobio priliku školovati se u Italiji, u prvom redu u Firenci i Rimu, zahvaljujući materijalnoj podršci imućnih rodoljuba, između ostaloga biskupa Jurja Haulika (1788.–1869.). Kopirao je stare majstore i slikao sakralne kompozicije, pri čemu je važno spomenuti njegov dodir s nazarencima, pod čijim je utjecajem naslikao nekoliko kompozicija.⁵⁶⁵ Bavio se i patriotskim temama, zbog čega je nazivan i prvim hrvatskim ilirskim slikarom.⁵⁶⁶ Ipak, najzapaženiji su ostali njegovi portreti, a na primjeru portreta u Modernoj galeriji učenici mogu uočiti razlike u izvedbi. Nastavnica ih upućuje na radne knjižice u kojima se nalazi njihov sljedeći zadatak [Prilog: Radna knjižica, Zadatak 13]. Učenici trebaju usporediti dva Karasova portreta, *Portret dječaka* (između 1852. i 1856.) i *Portret djevojčice s lutkom* (1857.). Očekuje se da će učenici primijetiti nesklad u proporcijama tijela koji je puno naglašeniji kod prikaza dječaka. Kod dječaka je draperija pojednostavljena, dok je kod portreta djevojčice pristup detaljima na draperiji vrlo minuciozan i virtuozan. Kod portreta djevojčice je kolorit zamjetno bogatiji dok je dječak slikan tonski na tamnoj pozadini. U pozadini djevojčice se, s druge strane, nalazi raskošan zastor te prozor u kojem je Karas naslikao krajolik. Karasu se pripisuje i umijeće prikazivanja psiholoških portreta pa je tako Ljubo Babić (1890.– 1974.) za *Portret dječaka* rekao da je »pravi istinski portret djeteta, ne ovoga ili onoga djeteta, već slika djetinjeg stanja, portret djetinje psihe.«⁵⁶⁷ Nastavnica učenicima napominje da si termin psihološki portret zabilježe na za to predviđeno mjesto u radnoj knjižici [Prilog: Radna knjižica, Zadatak 13.a.]. Svakako najzapaženiji Karasovi psihološki portreti su *Portret Ane Krešić* (između 1852. i 1855.) i *Portret Miška Krešića* (između 1852. i 1855.). Uspijeva realistično prikazati njihove individualnosti, ali i psihološke karakteristike te socijalni status. Nastavnica stoga učenike pita što o socijalnom statusu mogu zaključiti, na primjer, po odjeći i nakitu Ane Krešić. Učenici obzirom na raskošnu haljinu i prstenje na rukama mogu zaključiti da se radi o osobi dobrog socijalnog statusa. Zatim ih nastavnica pita koje bi osobine na temelju portreta pripisali Mišku Krešiću. Očekuje se da će neki od prijedloga biti da je ozbiljan, odlučan, usmjeren, staložen, strog, oprezan i slično. Unatoč izvrsnosti u portretiranju ljudi, Vjekoslav Karas nije uspijevaao živjeti od svoje umjetnosti te je, iscrpljen životnom nesrećom i nepodržavajućom okolinom, svoj život okončao utapanjem u rijeci Korani.⁵⁶⁸ Vjekoslav Karas bio je na neki način izolirana pojava jer su, pored njega, sredinom stoljeća na području Hrvatske i dalje

⁵⁶⁵ Usp. Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, 1995., str. 92.–95.

⁵⁶⁶ *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=182> (pregledano: 16. kolovoza 2018.).

⁵⁶⁷ Ljubo Babić, *Umjetnost kod Hrvata u XIX. stoljeću*, Zagreb: Matica hrvatska, 1934., str. 56.

⁵⁶⁸ Usp. Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, 1995., str. 98.

djelovali uglavnom strani slikari, poput Friedricha Amerlinga (1803.–1887.), koji su također slikali mahom portrete.⁵⁶⁹

U kontekstu hrvatskog slikarstva sredinom 19. stoljeća važno je spomenuti i takozvani osječki slikarski krug. U Osijeku je, naime, na samom početku stoljeća, 1800. godine pokrenuta slikarska škola. Tamo kao učitelj od 1826. godine djeluje češki slikar Franjo Conrad von Hötzen (1770.–1841.). Nakon njegove smrti mjesto učitelja zauzima njegov sin, Hugo Conrad von Hötzen (1807.–1869.), koji se pokazao kao izvrstan pedagog te škola tada dobiva novi uzlet. Neki od njegovih učenika bili su Adolf Waldinger (1843.–1904.) i Izidor Kršnjavi.⁵⁷⁰ Hötzen je svoje stvaralaštvo usmjerio na slikanje raznovrsnih, nerijetko idealiziranih pejzaža.⁵⁷¹ Ponekad je na njima prikazivao i životinje te ljudske figure, kao što je, na primjer, vidljivo u seriji *Pastoral* (1843.). Za njegov opus karakterističan je još jedan tip pejzaža, pa nastavnicama vezano za to upućuje učenike na njihov sljedeći zadatak [Prilog: Radna knjižica, Zadatak 14]. Učenici trebaju promotriti Hötzenov *Pejzaž* (1867.) te nabrojati motive koje na njemu uočavaju. Učenici će, između ostaloga, primijetiti motiv ruševine te djelomično ogoljenog stabla. Nakon dodatne kratke analize djela, nastavnica učenike pita kako se naziva ovako poetiziran tip pejzaža. Eventualno podpitanje može biti u kojem je stilskom razdoblju 19. stoljeća nastalo mnogo pejzaža ovog tipa. Očekuje se da će se učenici prisjetiti da je riječ o romantizmu, a samim time i o romantičarskom tipu pejzaža. Zatim ih nastavnica pita mogu li se prisjetiti koji je njemački romantičar bio poznat po ovakom pristupu pejzažu, s naglaskom na motiv ruševina. Očekuje se da će se učenici na temelju stečenog znanja lako prisjetiti da je riječ o Casparu Davidu Friedrichu. Nastavnica napominje učenicima da točna rješenja upišu na za to predviđena mjesta u Radnoj knjižici [Prilog: Radna knjižica, Zadatak 14.1., 14.2.]. Nastavnica učenicima spominje i Adolfa Waldingera, Hötzenova učenika koji je, iako je slikao i u maniri romantičarskog pejzaža, u hrvatsko slikarstvo unio realistički pristup pejzažu temeljen na opservaciji krajolika.⁵⁷² Osim toga je Waldinger nerijetko odlazio slikati izravno u prirodu, no zbog teške materijalne situacije, riječ je mahom bila o crtežima ugljenom ili olovkom.⁵⁷³ Osječki nam je slikarski krug značajan upravo po njegovanju teme pejzaža, no važno je napomenuti kako je i u ovom dijelu Hrvatske jedina vrsta likovne umjetnosti od koje se moglo živjeti portretno slikarstvo. Neki od najznačajnijih portretista koji su djelovali na ovom području su Franjo Pfalz (1812.–1863.), Josip

⁵⁶⁹ Usp. Isto, str. 123.

⁵⁷⁰ Usp. Isto, str. 244.

⁵⁷¹ Usp. Isto, str. 250.

⁵⁷² Usp. Isto, str. 301.

⁵⁷³ Usp. Isto, str. 311.

Franjo Mücke (1819.–1883.) i Franjo Giffinger (1826.– 1878.). Neporecivo je, ipak, da su se mnogi umjetnici rado okretali temi pejzaža, počevši od Hötendorfovog učenika Izidora Kršnjavog. Svoj *Zimski pejzaž* (1865.) slika u hladnim tonovima sive, bijele i plavkaste boje, a sličan, gotovo monokromatski dojam stječe se i u njegovom djelu *Skaline ribarske kuće* (Sorrento, 1874.) u kojem je slikarev potez vidljiviji i mrljastiji. Nezaobilazna ličnost u kontekstu pejzaža svakako je i Nikola Mašić (1852.–1902.) koji se, kao i Kršnjavi, školovao u Münchenu. Tamo mu je učitelj neko vrijeme bio Wilhelm Lindenschmit (1829.–1895.), koji je tada njegovao slobodan potez i osvijetljenu paletu, što je moglo utjecati na Mašića. Njegov je likovni izražaj svakako dodatno odredio boravak u Parizu (1878.) gdje je mogao vidjeti djela impresionista.⁵⁷⁴ U tom su kontekstu vrlo zanimljive njegove skice i studije koje je slikao izravno u prirodi, zbog kojih se njegovo slikarstvo ponekad navodi kao početak hrvatskog impresionizma.⁵⁷⁵ Reprezentativni primjeri Mašićevih skica su *Slikar u bari* (1878.) i *Zatvorena vrata* (1880.) te *Kuća na Capriju* (1880.). Vrlo često slikao je i motive iz seoskoga života, naročito iz Posavine i Like, poput *Gušcarice na Savi* (oko 1880.), a na njegovom djelu *Ličanin* (oko 1880.) također je vidljiv vrlo slobodan slikarski potez i jasni potezi bojom. Kada je riječ o afirmaciji pejzaža u hrvatskom slikarstvu, mora se spomenuti i ime Celestina Medovića, čija su djela učenici mogli upoznati i u Opatičkoj 10. Osim velikih povijesnih kompozicija, naročito u kasnijoj fazi života, posvetio se slikanju pejzaža svog rodnog kraja na otoku Pelješcu, a glavni motiv bio mu je vrijes.⁵⁷⁶ Njegovom postupnom oslobađanju poteza, otvaranju i rasvjetljivanju palete te igri svjetlošću najbolje se može svjedočiti upravo u pejzažima koje je intenzivno počeo slikati krajem 19. i početkom 20. stoljeća. Kao što je već ranije spomenuto, zasigurno je ulogu u Medovićevoj promjeni likovnog izraza imao Bukovac, u čijem se krugu kretao u Zagrebu sredinom zadnjeg desetljeća 19. stoljeća. Kao vrhunac tog izraza može se uzeti *Vrijes* (1911.) na kojem će učenici prepoznati slikarev izražen potez u vidu kratkih crta. Cijelu kompoziciju gradi jednakim nanosima čiste boje stvarajući vrlo životan i vibrantan dojam.

Tradiciju primorskog pejzaža nastavio je Menci Klement Crnčić (1865.–1930.) u čijem likovnom izrazu učenici također mogu svjedočiti svojevrsnom kolebanju između utjecaja akademizma, u njegovom slučaju Münchenske škole, i modernih umjetničkih stremljenja. Iako je u hrvatskoj povijesti umjetnosti najupamćeniji ostao po morskim motivima, potrebno je spomenuti i dva djela s početka njegove karijere u kojima se jasno ocrtavaju utjecaji realizma Münchenske škole. Riječ je o djelima *Slavonac runi kukuruz* (1891.) i *Djevojčica* (1890.). Nastavnica s

⁵⁷⁴ Usp. Isto, str.333–334.

⁵⁷⁵ Usp. Isto, str. 339.

⁵⁷⁶ Usp. Isto, str. 355.

učenicima kroz razgovor analizira djela, pri čemu se naglasak stavlja na tonski način slikanja. Crnčić je obradi krajolika pristupao na različite načine, ponekad s bogatijim koloritom, ponekad slikajući u tonovima. Ponekad je nanosio tanke slojeve boje, primjerice kod prikaza mirnog mora, a debele, brze poteze kod prikaza nemirnog mora. Ponekad je pristup bio realistički, a ponekad impresionistički.⁵⁷⁷ Učenici u svom sljedećem zadatku trebaju opisati razlike u prikazu primorskog krajolika Crnčića (*Bonaca*, 1906.) i Emanuela Vidovca (1870.–1953.) (*Angelus*, 1906.), koji je razvio vrlo specifičan izraz u kontekstu slikanja krajolika [Prilog: Radna knjižica, Zadatak 15.1]. Učenici će zasigurno prvo primijetiti veliku razliku u koloritu odabranih pejzaža. Dok Crnčić slika u tonovima plave i bijele boje u oblikovanju mora, neba i oblaka, Vidović je stvorio gotovo monokromatsku kompoziciju u tonovima crvene. Kod Crnčića su motivi jasni, dok je kod Vidovića više riječ o siluetama. Boja je tu preuzela dominaciju nad kompozicijom, stvarajući pomalo mističnu atmosferu. *Bonaca*, s druge strane, odaje dojam umirujuće atmosfere. U Vidovićevu opusu pronalazimo nekoliko sličnih monokromatskih i bikromatskih kompozicija, a njegov interes za prikazivanjem primorskih krajolika započeo je vrlo rano. Školovao se na Akademiji u Veneciji te je neko vrijeme boravio u gradiću Chioggia pored Venecije gdje je naslikao mnoge pejzaže i vedute poput *Iz okolice Chioggije* (1906.), *Stare crkve u Chioggiji* ili *Iz lagune* (1907.).

Nastavno na temu pejzaža, nastavnica će s učenicima razgovarati i o ulozi Slave Raškaj (1877.–1906.) u oblikovanju hrvatske umjetnosti 19. stoljeća. Učenici će pri tome rješavati svoj sljedeći zadatak [Prilog: Radna knjižica, Zadatak 16]. Očekuje se da će učenici lako prepoznati da se kod djela *Stablo u snijegu* (oko 1900.) radi o tehnici akvarela te da će na temelju prethodnih znanja znati da je upravo Slava Raškaj najznačajnija hrvatska slikarica akvarela. Nastavnica će s učenicima prokomentirati likovni izraz Slave Raškaj s naglaskom na svjetlini palete i stvorenom dojmu prozračnosti. Kako bi osvijestili kontekst u kojem djeluje Slava Raškaj, nastavnica će zamoliti učenike da se prisjete položaja umjetnica u 19. stoljeću te tema kojima su se one bavile. Na taj način će uočiti posebnost Slave Raškaj. Ona se, naime, nije kao njezine europske suvremenice usmjerila na prikaze domaćinstva i ženske dokolice, već je slikala mahom pejzaže u *plein-airu* u duhu impresionizma. Učila je kod Bele Čikoša Sesije, a značajna je i činjenica da je izlagala na Hrvatskom salonu 1898. godine, uz bok ostalim znamenitim hrvatskim slikarima druge polovice 19. stoljeća.⁵⁷⁸ Osim zimskih krajolika kakav je *Stablo u snijegu*, Raškaj je često slikala motive pejzaža iz rodnog Ozlja, a u hrvatskoj povijesti umjetnosti ostala je možda ponajviše

⁵⁷⁷ Usp. Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće*, Zagreb: Naprijed, 1995., str. 102.

⁵⁷⁸ Usp. Isto, str. 129–131.

zapamćena po motivu lopoča iz botaničkog vrta.⁵⁷⁹ Ukratko se analiziraju *Lopoči* (1899.), pri čemu nastavnica s učenicima razgovara o kompoziciji, koloritu, slikaričinom potezu i slično.

U ovom pregledu najznačajnijih hrvatskih umjetnika 19. stoljeća još jednom će se učenici baviti učiteljem Slave Raškaj, Belom Čikošem Sesijom. Obzirom da se školovao u Beču, a potom u Münchenu, i u njegovim radovima učenici mogu prepoznati utjecaj münchenske škole, primjerice u djelu *Judita i Holoferno* (1892.). Učenici kao obilježje münchenske škole primjećuju, na primjer, zatvoren, pretežno tamni kolorit. Uzme li se za primjer djelo *Pietà* (1897.), učenici će uočiti likove koji izranjaju iz tamne pozadine, obasjani nepoznatim izvorom svjetlosti, čime se postiže dojam intime, ali i mističnosti te se već ovdje uočavaju simbolističke tendencije.⁵⁸⁰ U istom tonu nastaje i *Psiha* (1898.). U ovom djelu učenici mogu uočiti još naglašenije simbolističke tendencije s gotovo nestvarim, lebdećim likovima u nedefiniranom prostoru, na tamnoj pozadini. Djelo također pruža dobar uvid u Sesijim igličast potez u oblikovanju svjetlosti, kojeg se učenici sjećaju i s primjera u Opatičkoj 10. Osim simbolizma, Sesiji se pripisuje i unošenje likovnog jezika secesije u hrvatsku umjetnost. Najbolji primjer secesijske dekorativnosti vidljiv je svakako u djelu *Trijumf nevinosti* (1900.), koje je bilo sastavni dio deset figuralnih kompozicija izloženih na Svjetskoj izložbi u Parizu 1900. godine.⁵⁸¹ Sljedeći učenički zadatak je usporediti *Trijumf nevinosti* s djelom *Ta-bu-bu* (1911.). Učenici s lakoćom primjećuju razliku u svjetlini između dva djela, pri čemu je *Trijumf nevinosti* okupan svjetlošću te se koriste mahom tonovi žute i bijele boje. Kod *Ta-bu-bu*, s druge strane, ponovno prevladava tamni kolorit s mističnim izvorom svjetlosti. Zanimljiva je i razlika u oblikovanju žene – kod *Trijumfa nevinosti* riječ je o sitnim figurama nježnih lica, čija su tijela utopljena u bogatoj draperiji. U *Ta-bu-bu* je žena prikazana u potpunosti razotkrivena, a draperija koju prislanja na sebe prozirna je i transparentna, otkrivajući senzualnost prikazane žene. S prijelomom i početkom novog stoljeća Čikoša su, naime, sve više počele zanimati snažne ženske figure, koje su bile tipične za europsku umjetnost s kraja stoljeća. Nastavnica učenike podsjeća da je motiv žene bio jako čest krajem 19. stoljeća, primjerice kod Moreaua, Muche i Beardsleya te da je poprimao različite oblike, od žene kao dekoracije do *femme fatale*. Tako je i Sesija iza sebe ostavio veći broj djela s motivom Salome, svećenica i slično.⁵⁸²

Osim uvođenja jezika simbolizma i secesije u hrvatsku likovnu umjetnost, Bela Čikoš Sesija značajan je za razvoj hrvatske umjetnosti i jer je s Mencijem Clementom Crnčićem 1903. godine osnovao slikarsku školu, koja je kasnije, 1907. godine, postala Viša škola za umjetnost i umjetni

⁵⁷⁹ Usp. Isto, str. 131.

⁵⁸⁰ Usp. Isto, str. 93.

⁵⁸¹ Usp. Isto, str. 95.

⁵⁸² Usp. Isto, str. 97.

obrt te naposljetku 1921. prerasla u Akademiju za umjetnost i umjetni obrt.⁵⁸³ Ipak, ličnost koja je ponajviše zadužila hrvatsku umjetnost 19. stoljeća i koja je izvršila velik utjecaj na gotovo sve dosada spomenute umjetnike je Vlaho Bukovac. Bukovac je studirao u Parizu na *École des Beaux-Arts*, a profesor mu je bio velikan pariškog akademizma Alexandre Cabanel (1823.–1889.). Ipak, za vrijeme boravka u Francuskoj nerijetko je odlazio slikati i u prirodu, između ostaloga u čuveni Fontainebleau, okušavši se tako i u *plein-airu*.⁵⁸⁴ Nakon diplome je ostao u Parizu te je, posredstvom bogatog arhitekta Eduarda Le Monniera (1873.–1931.), pomalo ušao u pariško društvo.⁵⁸⁵ Nakon njegove smrti seli se u pariški Montmartre, gdje je zadobio pozornost engleskih trgovaca umjetninama Vicars Brothers. U tom su mu periodu glavni naručitelji bili bogati Englezi za koje je izrađivao djela u duhu akademizma.⁵⁸⁶ Medij u kojem se ponajviše iskazao bio je, portret, a naročito u portretima koje je slikao u *plein-airu*. Učenici će u svom sljedećem zadatku napisati kratku analizu slikarevog rukopisa na primjeru dva Bukovčeva portreta *Portret kćeri Salamona Bergera* (1897.) i *Moje gnijezdo* (1897.). Važno je da učenici osvijeste Bukovčev rukopis jer je, kao što je već napomenuto, neizmjereno utjecao na formiranje likovnog izraza u hrvatskoj umjetnosti krajem stoljeća. Stoga će učenici još jednom opisati naglašeno rasvijetljenu paletu, vidljive poteze kistom, odnosno široke namaze boje, mekoću oblika i toplinu atmosfere. Nastavnica naglašava da je jedan od najpoznatijih portreta u *plein-airu* zasigurno *Mlada patricijka* (1890.), kojom je osvojio i brončanu medalju na Salonu 1890.⁵⁸⁷ To djelo poklonio je biskupu J. J. Strossmayeru, nakon čega je on, kao zahvalu, naručio veliku kompoziciju s temom iz nacionalne prošlosti – *Gundulićev san*.

U Bukovčevu opusu pronalazimo i primjere interesa za strane kulture pa je upravo za to vezan sljedeći zadatak učenika. Za početak se učenici trebaju prisjetiti pojma egzotizam, a zatim na reproduciranim primjerima (*Mlada sultanija*, 1877. i *Japanka*, 1898.) prepoznati o kojim se podvrstama egzotizma radi. Očekuje se da će učenici na temelju prethodno stečenog znanja prepoznati da se radi o orijentalizmu i japanizmu, a uz to će nabrojati i motive po kojima su prepoznali te podvrste egzotizma. Na ova dva djela učenici izvrsno mogu primijetiti i promjenu u Bukovčevu likovnu izrazu te će kroz razgovor s nastavnicom analizirati u čemu se te promjene očituju. Riječ je, naime o djelu koje je nastalo još prije njegova odlaska u Pariz, kada još nije počeo pohađati Akademiju niti je bio u doticaju s modernim pariškim likovnim izrazom. U djelu *Japanka*,

⁵⁸³ Hrvatski biografski leksikon, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=4046> (pregledano: 10. kolovoza 2018.)

⁵⁸⁴ Usp. Vera Kružić Uchytíl, *Vlaho Bukovac: Život i djelo*, 2005., str. 21–22.

⁵⁸⁵ Usp. Isto, str. 29.

⁵⁸⁶ Usp. Isto, str. 54.

⁵⁸⁷ Usp. Isto, str. 60.

s druge strane, učenici mogu uočiti već potpuno formiran Bukovčev izraz sa rasvjetljenom paletom te brzim, širokim potezima kista, brišući gotovo u potpunosti granicu između Japanke i prostora.

S već tako formiranim likovnim izrazom Bukovac dolazi u Hrvatsku, gdje je u velikoj mjeri odredio smjer kretanja hrvatske umjetnosti krajem 19. stoljeća. On u hrvatsku umjetnost donosi »duh francuske umjetnosti, odjeke ideja pariških plenerista i impresionista, zalažući se uporno za napuštanje ateljea i svim žarom proklamirajući slikanje u pleneru.«⁵⁸⁸ Svjetlo i boja koju je Bukovac donio bila je potpuna oprečnost akademizmu kojem su do tada bili poučavani hrvatski umjetnici, mahom na bečkoj i Münchenskoj akademiji. Po njegovu dolasku mladi su mu umjetnici počeli gravitirati, preuzimajući od njega bogatiji kolorit i rasvjetljavanje palete te je upravo zbog toga za krug slikara oko Bukovca skovan naziv *zagrebačka šarena škola*. Zahvaljujući njegovim zalaganjima osnovano je i Društvo hrvatskih umjetnika te je održan Hrvatski salon (1898.).⁵⁸⁹ Iako je u Zagrebu boravio nepunih pet godina (1894.–1898.), ostavio je neizbrisiv trag i Vera Kružić Uchytil s pravom ga stoga opisuje kao »“spiritus movens“ svih likovnih manifestacija na prijelomu stoljeća, aktivni sudionik javnog i kulturnog života, borac za socijalni status umjetnika, protagonist borbe za slobodu umjetnosti u Hrvatskoj i utemeljitelj hrvatske Moderne.«⁵⁹⁰

Na samom kraju posjete učenici od nastavnice dobivaju svoj završni zadatak, koji će napraviti u u prostoru galerije. Svatko od učenika izvući će naziv i autora jednog umjetničkog djela te će nakon toga to djelo pronaći u prostoru galerije i fotografirati ga. Fotografiju djela naknadno trebaju zalijepiti na za to predviđeno mjesto u svojim Radnim knjižicama [Prilog: Radna knjižica, Zadatak 20]. Nakon toga se od učenika traži da napišu formalnu analizu izvučenog djela, a nakon što to učine, završit će svoj posjet Modernoj galeriji u Zagrebu.

6. Završni dio projekta: Predstavljanje i evaluacija projekta

Po završetku terenske nastave učenici će imati tjedan dana za uređivanje svojih radnih materijala i radne knjižice. Nakon toga se nalaze zajedno s nastavnicom i predaju svoje materijale te se dogovaraju o izgledu i sadržaju plakata koje će postaviti na izložbi u predvorju škole na temu prekretnica u umjetnosti 19. stoljeća koje su obrađene tijekom projektne nastave, predstavljajući svoj rad na projektu. Svaka će grupa imati dodatnih tjedan dana za izradu plakata, kojeg će pratiti i kratko izlaganje kojim će predstaviti svoju temu i rad na njoj. Učenici će dobiti jednu ocjenu kao skupina te jednu individualnu ocjenu. Ocjenu grupnog rada donosi nastavnica, a sačinjava ju

⁵⁸⁸ Usp. Isto, str. 85.

⁵⁸⁹ Usp. Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće*, Zagreb: Naprijed, 1995., str. 55.

⁵⁹⁰ Vera Kružić Uchytil, Vlaho Bukovac: *Život i djelo*, 2005., str. 215.

snalaženje, samostalnost i uspješnost u pronalaženju relevantne literature za dodijeljenu temu kao i korištenje informacija iz nje. U ocjenu ulaze i izlaganje koje skupina drži pred drugim učenicima, kvaliteta pripremljenih radnih materijala za ostale učenike te pisani seminarski rad koji učenici predaju prilikom izlaganja, ali i organizacija rada i međusobna suradnja učenika. Uzevši u obzir sve navedene elemente, skupina svojim radom može dobiti ocjenu od nedovoljan (1) do odličan (5). Osim toga će iz grupnog rada proizaći i dio individualne ocjene. Svaki će član pojedine skupine, naime, na temelju dobivene Liste za procjenu individualnog rada [Prilog: Lista za procjenu individualnog rada] procijeniti vlastiti rad te rad ostalih članova grupe. Pri tome će ocijenjivati sljedeće elemente: samostalnost u radu, kolegijalnost i suradnja, angažiranost u radu, odgovornost u radu i rezultat rada. Učeničke procjene i samoprocjene činit će sastavni dio konačne individualne ocjene. Ostatak individualne ocjene činit će sljedeći elementi: ispravno ispunjeni radni materijali za vrijeme izlaganja drugih učenika (do 30 bodova), aktivnost na satu (do 20 bodova) te pravilno ispunjena radna knjižica s terenske nastave (do 50 bodova). Iz toga proizlazi da je maksimalni broj bodova koji učenici individualnim radom mogu postići 100. Za ocjenu odličan (5) potrebno je 90–100 bodova, za ocjenu vrlo dobar (4) 75–89 bodova, za ocjenu dobar (3) 62–74 boda te za ocjenu dovoljan (2) 51–61 bodova.

Za vrijeme predstavljanja projekta učenici će, osim postavljanja plakata i usmenog prezentiranja svog rada na projektu odgovarati na pitanja posjetitelja izložbe vezano za temu kojom su se bavili, svoje dojmove i iskustva te zadovoljstvo projektom. Naposljetku će i posjetitelji izložbe (učenici koji nisu sudjelovali na projektu, roditelji i drugi posjetitelji) ocijeniti izvedenu projektnu nastavu na temelju dobivenih Listova za evaluaciju projekta [Prilog: List za evaluaciju projekta].

U posljednjem tjednu nastave učenici i nastavnica sastaju se na okruglom stolu na kojem će razgovarati o završenom projektu. Učenici će otvoreno razgovarati o svojim dojmovima vezano za projekt, počevši od same teme, strukture projekta, zadovoljstva postignutim rezultatima i sl. Osim toga će na okruglom stolu velik naglasak biti stavljen na projektnu nastavu kao takvu. Učenici će raspravljati o tome koje su sve pozitivne strane ove nastavne metode, ali i koji su nedostaci. Usporedit će se učinkovitost između tradicionalnih nastavnih metoda s učinkovitosti projektne nastave. Na okruglom stolu će biti prostora i za učeničke prijedloge o eventualnim unapređenjima kod ove nastavne metode, budućim projektima i dr.

7. Zaključak

Predložena srednjoškolska projektna nastava u središtu koje se nalazi učeničko istraživanje likovnih pravaca u umjetnosti 19. stoljeća pruža primjer prijeko potrebne promjene pristupa u srednjoškolskoj nastavi. Zadnjih je godina sve veći naglasak na potrebi podizanja aktivnosti učenika i davanju učenicima sve veće uloge u nastavnom procesu. U sklopu ove projektne nastave su učenici ti koji imaju glavnu ulogu, odnosno nose gotovo cjelokupan nastavni proces, dok nastavnik ima ulogu suradnika i moderatora. Učenici temama pristupaju iz drugačijih, novih kuteva koji se razlikuju od tradicionalnog pristupa i programa u nastavi *Likovne umjetnosti* srednjoškolskog te gradivo čine zanimljivijim i bližim učenicima.

Projektna nastava podijeljena je na učioničku i terensku. U sklopu učioničke nastave učenici istražuju teme *Tehnološka i industrijska revolucija: novi umjetnički mediji i tehnike, Pariz kao umjetničko središte, Bijeg od modernog svijeta i akademizma I, Bijeg od modernog svijeta i akademizma II, Umjetnost kao društveni komentar, Položaj umjetnika u 19. stoljeću, Žena kao umjetnica i žena u umjetničkom djelu*. Nakon toga je predviđena terenska nastava u prostorijama Hrvatskog instituta za povijest u Zagrebu te u Modernoj galeriji u Zagrebu, kako bi se učenicima iskustveno približila događanja na nacionalnoj umjetničkoj sceni 19. stoljeća. Učenici će po završetku projektne nastave moći povezati promjene koje su se uslijed industrijske revolucije dogodile na svim poljima života s promjenama koje su se događale u umjetnosti. Moći će opisati raskol koji je nastao među umjetnicima koji su slijedili norme akademizma i onih koji su ih napustili te opisati na koje je to načine utjecalo na umjetnička strujanja 19. stoljeća. Upoznat će se s konceptom umjetnosti kao društvene kritike te će moći opisati posebnosti položaja umjetnika i umjetnica u 19. stoljeću. Osim svjetske umjetnosti 19. stoljeća, učenici će se na terenskoj nastavi izbliza baviti nacionalnom umjetnošću 19. stoljeća. Tada će moći opisati karakteristike hrvatskog slikarstva, opisati geopolitičku situaciju Hrvatske u 19. stoljeću te navesti značajne ličnosti na umjetničkoj sceni.

Odabrane teme učenici sagledavaju na interdisciplinarnan način, što znači da se, osim likovnom umjetnošću, bave i mnogim drugim područjima kako bi izgradili cjelovitu sliku teme koju obrađuju, kako za sebe same, tako i za učenike kojima temu prezentiraju. Interdisciplinarnost je nezaobilazna komponenta projektne nastave, a osim što potiče širenje vidokruga u učenika, projektna nastava, uz najučinkovitije stjecanje i pohranjivanje činjeničnog znanja, potiče u učenicima razvijanje mnogih drugih kompetencija neophodnih za život poput kritičkog mišljenja. Učenici za vrijeme trajanja projektne nastave istražujući dodijeljene teme rade samostalno i u grupama. Njihovi zadaci povrh samog istraživanja su pisanje seminara te usmeno izlaganje pred

ostalim učenicima. Uz to izrađuju plakate za izložbu povodom predstavljanja projekta i posjetiteljima usmeno predstavljaju svoj rad. Jedan od ključnih zadataka je i osmisliti radne materijale za ostale učenike kako bi bili što aktivniji u nastavnom procesu. Pri tome su u radu priloženi radni materijali u obliku metodičkih vježbi različitih tipova, poput zadataka povezivanja, otkrivanja, pojašnjavanja, dopunjavanja i analiziranja. Uz to je u radu priložena i Radna knjižica s raznovrsnim zadacima koju učenici ispunjavaju na terenskoj nastavi, kako u Hrvatskom institutu za povijest, tako i u Modernoj galeriji. Tako je, uz postizanje ranije navedenih obrazovnih ishoda, cilj ove projektne nastave kod učenika razvijati praktične, poduzetničke, komunikacijske i prezentacijske vještine te kreativnost, socijalne vještine, suradnju i toleranciji kod timskog rada. Zbog svih navedenih prednosti projektna nastava predstavlja jedan od najkompletnijih modela nastave uopće.

8. Prilozi

8.1. Vremenik

Likovni pravci u umjetnosti 19. stoljeća: prijedlog projektne nastave iz srednjoškolskog predmeta Likovna umjetnost

VREMENIK I ODGOJNO-OBRAZOVNI ISHODI

Trajanje: 12 tjedana (dva školska sata tjedno)

1. tjedan: Uvodno predavanje. Predstavljanje teme i projekta. Raspodjela zadataka.
2. tjedan: Tehnološka i industrijska revolucija: novi umjetnički mediji i tehnike
 - **Obrazovni ishodi:** objasniti promjene koje su se uslijed industrijske revolucije dogodile na polju rada, društva i komunikacije; objasniti na koje su sve načine te promjene utjecale na umjetnost; objasniti i povezati industrijalizaciju s današnjim svijetom i ubrzanim napretkom tehnologije; nabrojati glavne tehnološke inovacije tijekom industrijske revolucije; imenovati inovacije na polju likovnih umjetnosti (proizvodnja umjetničkih materijala i alata, na primjer sintetičkih pigmenata i kistova, pojava novih medija kao što je fotografija); opisati razvoj fotografije; objasniti utjecaj fotografije na tradicionalne medije; opisati inovacije na polju tiska (litografija i kromolitografija)
3. tjedan: Pariz kao umjetničko središte
 - **Obrazovni ishodi:** objasniti političke i društvene promjene koje su dovele do snažnog rasta Pariza i njegove velike urbanističke obnove; opisati tijek i rezultate velike urbanističke obnove Pariza; objasniti funkciju umjetničkih akademija i njihovu ulogu u oblikovanju javnog ukusa i vrednovanja umjetnosti; objasniti ulogu pariškog Salona; objasniti pojam akademizam i navesti njegove karakteristike; navesti primjere umjetničkih djela koja pripadaju akademizmu; navesti primjere umjetničkih djela u kojima se odbacuje akademizam

4. tjedan: Bijeg od modernog svijeta i akademizma I
 - Obrazovni ishodi: nabrojati negativne aspekte industrijalizacije; objasniti na koji su način negativni aspekti industrijalizacije djelovali na umjetnike; nabrojati pokrete koji su nastali kao reakcije na industrijalizaciju; objasniti na koje su sve načine umjetnici bježali od moderne svakodnevnice; objasniti pojmove barbizonska škola, egzotizam, orijentalizam i japanizam
5. tjedan: Bijeg od modernog svijeta i akademizma II
 - Obrazovni ishodi: opisati odnos umjetnika prema industrijalizaciji i modernom svijetu; opisati odnos umjetnika prema akademizmu; opisati ideje i karakteristike nazarenskog slikarstva; objasniti ideje preraphaelita; opisati estetiku preraphaelitizma; objasniti pojam esteticizam; opisati tonalno slikarstvo; opisati teme kojima su se bavili simbolisti
6. tjedan: Umjetnost kao društveni komentar
 - Obrazovni ishodi: navesti likovne pravce koji su izravno ili neizravno komentirali i kritizirali društvo sa svim njegovim manama te društvene promjene koje su uslijedile industrijalizacijom; navesti značajne predstavnike i djela realizma; navesti vrijeme početaka karikature te opisati njezin razvoj i karakteristike; objasniti povijesne i političke situacije, kao i navesti povijesne ličnosti koje su bile najčešće mete karikatura; navesti najuspješnije karikaturiste 19. stoljeća
7. tjedan: Položaj umjetnika u 19. stoljeću
 - Obrazovni ishodi: opisati kako se položaj umjetnika mijenjao kroz povijest; opisati kakav je bio položaj umjetnika u 19. stoljeću; objasniti kako je društvo gledalo na umjetnika, ali i kako je umjetnik samog sebe doživljavao; navesti teme koje su zanimale umjetnike u 19. stoljeću; objasniti koncept neshvaćenog umjetnika, umjetnika kao mučenika

8. tjedan: Žena kao umjetnica i žena u umjetničkom djelu

- Obrazovni ishodi: opisati položaj žena u 19. stoljeću; opisati početke feminizma; opisati društveni položaj umjetnica 19. stoljeću; navesti teme kojima su se bavile umjetnice; opisati na koje je sve načine žena prikazivana u umjetničkim djelima 19. stoljeća; objasniti razlike između prikaza žene iz perspektive umjetnika s jedne i umjetnica s druge strane

9. tjedan: Terenska nastava: Hrvatski institut za povijest i Moderna galerija

- Obrazovni ishodi: opisati geopolitičku situaciju Hrvatske u 19. stoljeću; opisati ulogu Izidora Kršnjavog u razvoju hrvatske kulture 19. stoljeća; objasniti značaj i specifičnosti zgrade Odjela za bogoštovlje i nastavu; navesti umjetnike koji su sudjelovali u opremanju prostorija Odjela za bogoštovlje i nastavu; objasniti poruke koje su se nastojale odaslati djelima u Zlatnoj dvorani; navesti najznačajnije hrvatske umjetnike 19. stoljeća; opisati karakteristike hrvatskog slikarstva 19. stoljeća

Odgojni ishodi:

Učenici tijekom prvih devet tjedana nastave stječu i važne kompetencije poput samostalnog istraživanja literature, odnosno samostalnog pronalaženja relevantnih izvora informacija, njihovu odabiru te korištenju informacija pri rješavanju problema i donošenju zaključaka, pri čemu se razvija kritičko mišljenje. Učenici izrađuju prezentacije i radne materijale, a kroz slobodu pri osmišljavanju i izradi prezentacija potiče se učenička kreativnost. Učenici sudjeluju u skupnom radu i tako razvijaju društvene vještine poput suradnje, tolerancije, kolegijalnosti, odgovornosti i uvažavanja različitosti. Učenici drže usmena izlaganja te time razvijaju prezentacijske i komunikacijske vještine te stječu samopouzdanje i pozitivnu sliku o sebi. Učenici sudjeluju u terenskoj nastavi te iz neposredne blizine promatraju umjetnička djela. Osim toga stječu naviku posjećivanja muzeja i galerija te stječu svijest o važnosti nacionalne kulturne baštine te odgovornosti spram nje.

10. tjedan: Priprema za predstavljanje projekta

- Odgojno-obrazovni ishodi: učenici rade u skupinama i razvijaju društvene vještine poput suradnje, tolerancije, kolegijalnosti, odgovornosti i uvažavanja različitosti; učenici razvijaju kreativnost pri osmišljavanju plakata za izložbu

11. tjedan: Predstavljanje projekta:

- Odgojno-obrazovni ishodi: učenici prezentiraju svoj rad na projektu; učenici prezentiraju svoj plakat posjetiteljima izložbe; učenici odgovaraju na pitanja posjetitelja

12. tjedan: Okrugli stol i evaluacija projekta:

- Odgojno-obrazovni ishodi: učenici izražavaju svoja mišljenja o provedenom projektu; učenici argumentiraju dobre i loše strane projektne nastave; učenici daju argumentirane procjene uspješnosti provedenog projekta; učenici daju konstruktivne prijedloge za buduće projekte.

8.2. Popis literature za učenička izlaganja

Nastavnica svakoj skupini učenika dijeli popis literature ovisno o dodijeljenoj temi. Uz to svakoj skupini ukratko pojašnjava odabrane naslove te im naglašava konkretne stranice, odnosno poglavlja u knjigama na koja trebaju obratiti pozornost. Učenicima se također naglašava da su svi dodatni prijedlozi literature dobrodošli uz konzultacije s nastavnicom.

8.2.1. Tehnološka i industrijska revolucija: novi umjetnički mediji i tehnike

Tehnološka i industrijska revolucija: novi umjetnički mediji i tehnike – popis literature

1. Philip Ball, *Bright Earth. Art and the Invention of Color*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002. (str. 147–197.)
2. John Barnicoat, *A concise history of posters*, London: Thames & Hudson, 1972. (str. 7–48.)
3. Enrico Cravetto (gl.ur.), *Povijest 14: Industrijalizacija i nacionalne revolucije (1848.-1871.)*, Zagreb: Europapress holding, 2008. (str. 309–340.)
4. Malcolm Daniel, *Daguerre (1787–1851) and the Invention of Photography*,
https://www.metmuseum.org/toah/hd/dagu/hd_dagu.htm
5. Michelle Facos, „*Photography as Fact and Fine Art*“, u: Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York & London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2011. (str.194–217.)
6. Colta Ives, *The Print in the Nineteenth Century*,
https://www.metmuseum.org/toah/hd/prnt2/hd_prnt2.htm

8.2.2. Pariz kao umjetnički centar

Pariz kao umjetnički centar – popis literature

1. Walter Benjamin, „*Paris: Capital of the Nineteenth Century*“, u: *Perspecta*, vol. 12 (1969.), str. 165–172.
2. Jean Carpentier, *Povijest Francuske*, Zagreb: Barbat, 1999., str. 185–221
3. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York & London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2011., str. 280–314.
4. Henri Loyrette, Sebastien Allard, Laurence des Cars, *Nineteenth century French art: from Romanticism to Impressionism, Post-Impressionism and Art Nouveau*, Paris: Flammarion, 2007., str. 293–321.
5. *Academic Art*, <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/academic-art.htm>

6. *French Academy of Fine Arts*, <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/french-academy.htm>

8.2.3. Bijeg od modernog svijeta i akademizma I

Bijeg od modernog svijeta i akademizma I – popis literature

1. Sébastien Allard, »The Romantic Experiment«, u: Henri Loyrette, Sebastien Allard, Laurence des Cars, *Nineteenth century French Art: from Romanticism to Impressionism, Post-Impressionism and Art Nouveau*, Paris: Flammarion, 2007., str. 44–95.
2. Enrico Cravetto (gl.ur.), *Povijest 14: Industrijalizacija i nacionalne revolucije (1848.-1871.)*, Zagreb: Europapress holding, 2008., str. 309–340.
3. Nancy Demerdash: *Orientalism*,
<https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/intro-becoming-modern/modal/a/orientalism>
4. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York & London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2011., str. 110–131.; 140–165.
5. Colta Ives, *Japonisme*,
https://www.metmuseum.org/toah/hd/jpon/hd_jpon.htm
6. Brian Lukacher, »Nature Historicized: Constable, Turner and Romantic Landscape Painting«, u: Stephen F. Eisenman, *Nineteenth Century Art: A Critical History*, London: Thames and Hudson, 1994., str. 115–144.
7. *Introduction to the Industrial Revolution*,
<http://webs.bcp.org/sites/vcleary/ModernWorldHistoryTextbook/IndustrialRevolution/Introduction.html>

8.2.4. Bijeg od modernog svijeta i akademizma II

Bijeg od modernog svijeta i akademizma II – popis literature

1. Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion: Romantic Versus Classic Art*, New York: Harper and Row, 1986., str. 45–69.
2. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York & London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2011., str. 77–109.
3. Stephen Farthing, *Art: The Whole Story*, London: Thames and Hudson, 2010., str. 294–297.; 310–315.; 338–341.

4. Edward Lucie-Smith, *Symbolist art*, London: Thames and Hudson, 1988., str. 7–33.; 63–81.
5. Jeanne Willette, *The Pre-Raphaelite Brotherhood*,
<http://arthistoryunstuffed.com/pre-raphaelite-brotherhood/>
6. *Nazarenes*,
<http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/nazarenes.htm>
7. *The Pre-Raphaelite Movement*,
<http://www.theartstory.org/movement-pre-raphaelites.htm>
8. *The Aesthetic Movement*,
<http://www.theartstory.org/movement-aesthetic-art.htm>
9. *Symbolism*,
<http://www.theartstory.org/movement-symbolism.htm>
10. *Tonalism*,
<http://www.theartstory.org/movement-tonalism.htm>

8.2.5. Umjetnost kao društveni komentar

Umjetnost kao društveni komentar – popis literature

1. Laurence des Cars: »The Realist Revolution«, u: Henri Loyrette (gl.ur.), Sebastien Allard, Laurence des Cars, *Nineteenth century French art: from Romanticism to Impressionism, Post-Impressionism and Art Nouveau*, Paris: Flammarion, 2007., str. 196–226.
2. Frano Dulibić, Povijest karikature u Hrvatskoj do 1940. godine, Zagreb: Leykam international, 2009., str. 7–17.; 34–37.; 47–55.
3. Stephen F. Eisenman, »The Rhetoric of Realism: Courbet and the Origins of the Avant-Garde«, u: Stephen F. Eisenman: *Nineteenth Century Art: A Critical History*, London: Thames and Hudson, 1994., str. 206–224
4. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York & London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2011., str. 218–227.; 254–270.
5. Arnold Hauser, »Društvo kao produkt umjetnosti«, u: Arnold Hauser, *Sociologija umjetnosti: Knjiga prva*, Zagreb: Školska knjiga, 1986., str. 242–257.
6. Jeanne S. M. Willette, *Realism and the Role of the Realist Artist*,
<http://arthistoryunstuffed.com/role-realist-artist/>
7. *Realism*, http://www.theartstory.org/movement-realism-artworks.htm#pnt_10

8. *Caricature Art*, <http://www.visual-arts-cork.com/caricature-art.htm>
9. *Political Protest – Nineteenth Century* <http://science.jrank.org/pages/10888/Protest-Political-Nineteenth-Century.html>

8.2.6. Položaj umjetnika u 19. stoljeću

Položaj umjetnika u 19. stoljeću – popis literature

1. Arnold Hauser, »Uloga umjetnika u životu društva«, u: Arnold Hauser, *Sociologija umjetnosti: Knjiga prva*, Zagreb: Školska knjiga, 1986., str. 195–241.
2. Hugh Honour, »Artist's Life«, u: Hugh Honour, *Romanticism*, London: Penguin Books, 1981., str. 245–276.
3. Udo Kultermann, *Povijest povijesti umjetnosti*, Zagreb: Kontura, Institut za povijest umjetnosti, 2002., str. 11–33.
4. Geraldine Pelles, »The Image of the Artist«, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 21, br. 2, 1962., str. 119–137.
5. Alexander Sturgis, *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, London: Yale University Press, 2006., 6–29.
6. Wolfgang M. Zucker, »The Artist as a Rebel«, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 27, br. 4, 1969., str. 389–397.

8.2.7. Žena umjetnica i žena u umjetničkom djelu

Žena kao umjetnica i žena u umjetničkom djelu – popis literature

1. Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, London: Thames and Hudson, 1990. g., str. 175.–205.
2. Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York & London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2011., str. 227–239.
3. Camille Gajewski, *A Brief History of Women in Art*,
<https://www.khanacademy.org/humanities/art-history-basics/tools-understanding-art/a/a-brief-history-of-women-in-art>
4. Anne Higonnet, »Secluded Vision: Images of Feminine Experience in Nineteenth-Century Europe«, u: Norma Broude, Mary D. Garrard, *The expanding discourse: feminism and art history*, Oxford: Westview Press, 1992., str. 171.–187.
5. Nicole Myers, *Women Artists in Nineteenth-Century France*,
https://www.metmuseum.org/toah/hd/19wa/hd_19wa.htm

6. Griselda Pollock, »Modernity and the Spaces of Femininity«, u: Norma Broude, Mary D. Garrard, *The expanding discourse: feminism and art history*, Oxford: Westview Press, 1992., str. 245.–268.
7. Valerie Sanders, »First Wave Feminism«, u: Sarah Gamble, *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, London and New York: Routledge, 2001., str. 16.–28.
8. Jan Thompson, »The Role of Woman in the Iconography of Art Nouveau«, u: *Art Journal*, vol. 31, br. 2, 1971., str. 158.–167.
9. Alice J. Walkiewicz, *Gender in Nineteenth-Century Art*,
<http://arthistoryteachingresources.org/lessons/gender-in-nineteenth-century-art/>

8.3. Radni materijali

8.3.1. Vježba 1

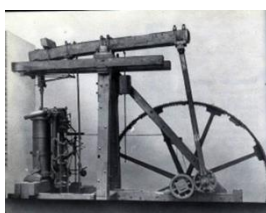
Vježba 1: Tehnološka i industrijska revolucija: novi umjetnički mediji i tehnike

IME I PREZME UČENIKA: _____

Zadatak 1. Na crte ispod prikazanih izuma upišite njihove nazive i imena izumitelja.

- | | |
|-----------------|----------------------------|
| 1. dinamit | a. Thomas Alva Edison |
| 2. parobrod | b. Alfred Nobel |
| 3. žarulja | c. Robert Fulton |
| 4. telegraf | d. Auguste i Louis Lumière |
| 5. kinematograf | e. James Watt |
| 6. parni stroj | f. Samuel Morse |













Zadatak 2. Pažljivo promotrite dagerotipiju.

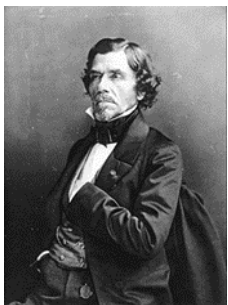







a) Opišite što sve vidite na fotografiji.

b) Ima li na fotografiji ljudi? Koliko? Biste li očekivali takvu situaciju na pariškom bulevaru?

c) Uzevši u obzir brzinu ljudskog kretanja i potrebno vrijeme ekspozicije, pokušajte objasniti broj ljudi na dagerotipiji pariškog bulevara.

Zadatak 3. Na crte ispod imena osoba na fotografijama upišite čime su se bavili. Zatim ih povežite s njihovim portretom/autoportretom na desnoj strani.

	<p>Eugène Delacroix (1798.–1863.)</p> <p>_____</p>	a)	
	<p>Franz Liszt (1811.–1866.)</p> <p>_____</p>	b)	
	<p>Auguste Rodin (1840.–1917.)</p> <p>_____</p>	c)	
	<p>Stéphane Mallarmé (1842.–1898.)</p> <p>_____</p>	d)	
	<p>Émile Zola (1840.–1902.)</p> <p>_____</p>	e)	

Zadatak 4. Bojicama obojite reproducirani plakat.



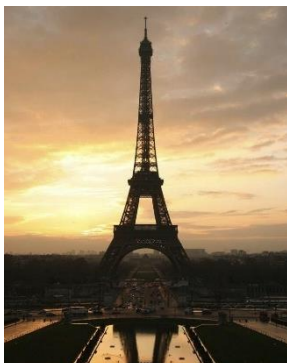
8.3.2. Vježba 2

Vježba 2: Pariz kao umjetnički centar – radni materijal

IME I PREZME UČENIKA: _____

Zadatak 1. Prepoznajete li prikazane građevine? Na crte ispod reprodukcija imenujte prikazane građevine.













Zadatak 2. Povežite prikazane dijelove Pariza prije i poslije „Haussmannizacije.“















a)



b)



c)



d)



e)



f)

Zadatak 3. Imenujte teme na reproduciranim djelima:



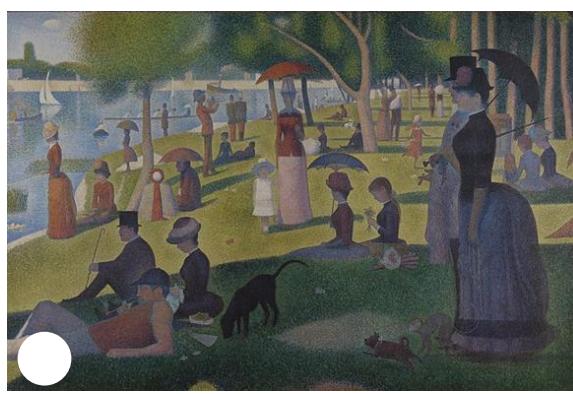








Zadatak 4. Promotrite reproducirana djela pa ih podijelite u dvije skupine. Jednu skupinu označite brojkom 1, a drugu brojkom 2.

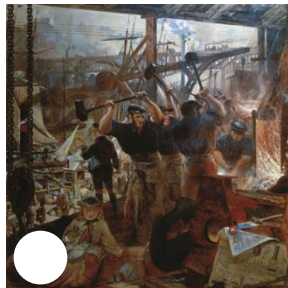
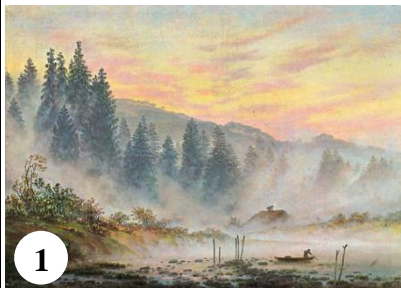


8.3.3. Vježba 3

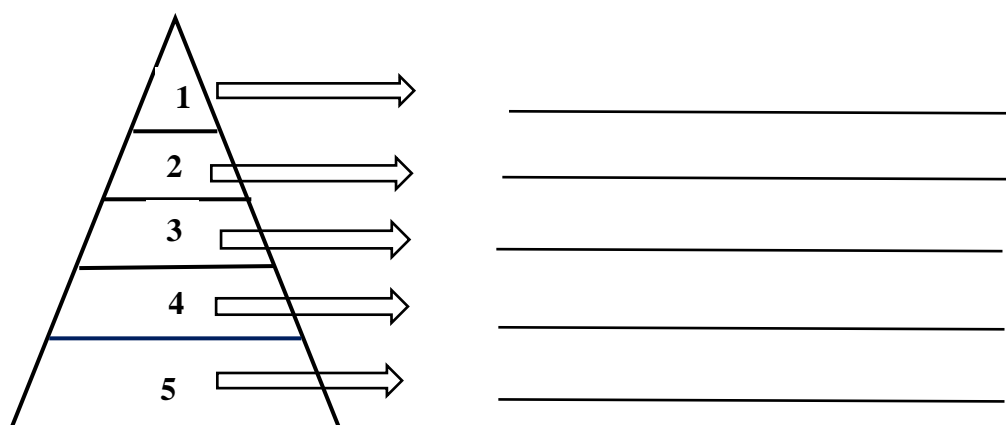
Vježba 3. Bijeg od modernog svijeta i akademizma I

Ime i prezime učenika: _____

Zadatak 1. Promotrite prikazane reprodukcije i njihove teme. Razvrstajte reprodukcije u dvije skupine ovisno o temi koju prikazuju. Jednu skupinu označite brojkom 1, a drugu brojkom 2.



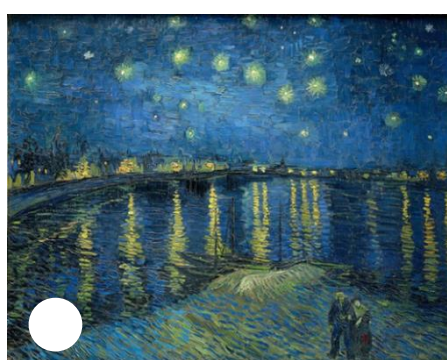
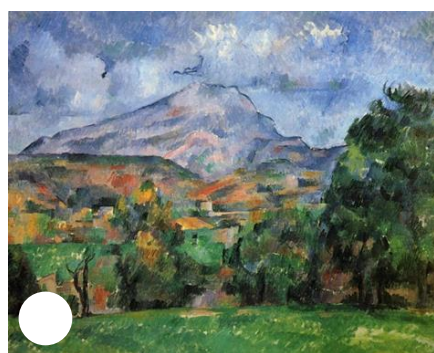
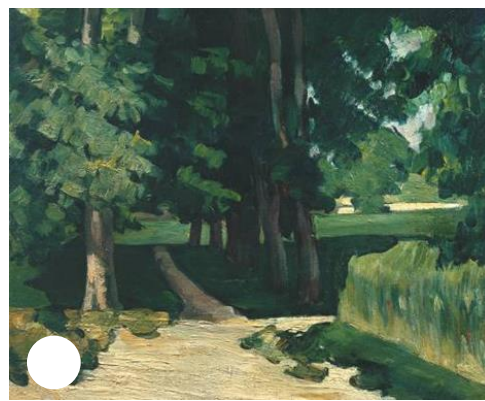
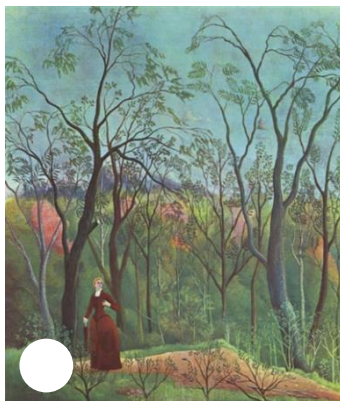
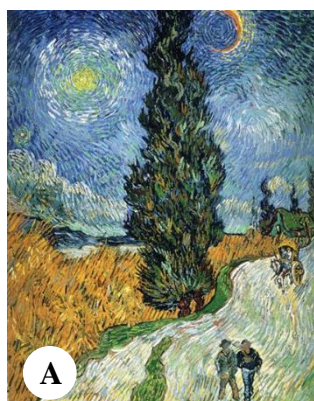
Zadatak 2. Na linije upišite teme u slikarstvu prema hijerarhijskom redoslijedu kakvog je nalagala Akademija.



Zadatak 2.1. Objasnite položaj krajolika u hijerarhiji tema. Zašto mu je dodijeljeno upravo to mjesto?

Zadatak 3. Promotrite prikazane reprodukcije i slikarski potez na njima. Usporedite s detaljima reprodukcija prikazanim na prezentaciji. Koliko različitih slikarskih rukopisa možete prepoznati?

Zadatak 3.1 razvrstajte prikazane reprodukcije u tri skupine ovisno o slikarskom rukopisu – označite ih slovima A, B i C.



Zadatak 3.2 Ukratko opišite svaki od tri različita slikarska rukopisa.

A) _____

_____.

B) _____

_____.

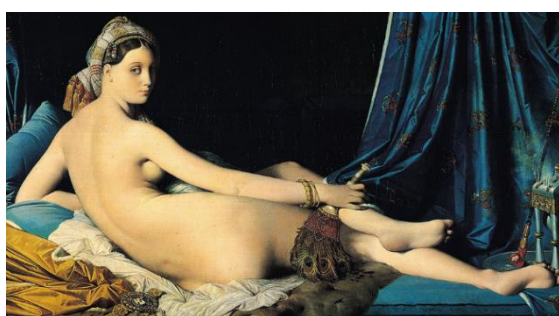
C) _____

_____.

Zadatak 3.3 Prisjetite se karakteristika akademskog slikarstva. Ukratko opišite na koje se načine slikarski rukopisi na prikazanim reprodukcijama razlikuju od normi akademskog slikarstva.

_____.

Zadatak 4. Prepoznajte i imenujte orijentalne motive na prikazanim reprodukcijama.



_____.

8.3.4. Vježba 4

Vježba 4. Bijeg od modernog svijeta i akademizma II

Ime i prezime učenika: _____

Zadatak 1. Objasnite navedene pojmove.

EGZOTIZAM	
UTOPIJA	
JAPANIZAM	
ESKAPIZAM	
ORIJENTALIZAM	

Zadatak 2. Povežite prikazane reprodukcije iz ciklusa fresaka koje prikazuju starozavjetnu priču o Josipu s odgovarajućim citatom iz Biblije.

1.



2.



3.



4.



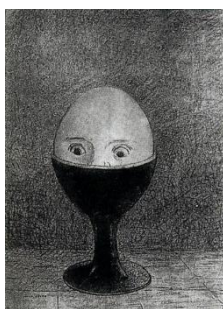
- a)** (...) Faraon dade pozvati Josipa kojeg na vrat na nos izvukoše iz tamnice. Obrijaše ga, presvukoše i on se nađe kod Faraona. Ovaj reče Josipu: »Sanjao sam jedan san a nitko ga ne zna protumačiti. Ali čuo sam pričati o tebi kako čuvši ispričati san, ti ga mogaše isto i protumačiti. Josip ovako odgovori Faraonu: »I bez mene, Bog će znati dati jedan spasonosan odgovor Faraonu.« Faraon tad reče Josipu: »Sanjah i vidjeh sebe stajati na obali Nila (...) «
- b)** (...) Dakle, u času kad Josip stiže k svojoj braći, ona mu strgoše tuniku, prinčevsku tuniku koju je imao na sebi. Dočepaše ga se i baciše u jamu; ta jama bijaše prazna, ne bijaše u njoj vode. Potom sjedoše jesti. Digavši oči, oni vidješe jednu karavanu Ismaelita koji su dolazili iz Galada i čije deve su prenosile traganovu, terpentinsku i ladanu-movu smolu za prodaju u Egiptu. Juda reče svojoj braći: »Koje koristi ako bi ubili svojeg brata i skrili njegovu krv? Hajdemo ga prodati Ismaelitima i ne nosimo ruke na njega, jer naš je brat, to jest naše meso.« Braća ga njegova poslušашe. Madijanitski trgovci koji pro-lažaše izvukoše Josipa iz ruke i prodadoše ga za dvadeset srebrenih sikala Ismaelitima, koji ga odvedoše u Egipat. (...)
- c)** (...) Oni uzeše Josipovu tuniku i, zaklavši jednog jarca, natopiše ju njegovom krvlju. Oni poslaše odnijeti prinčevsku tuniku svojem ocu i reći mu: »Ovo smo našli. Prepoznaješ li ti tuniku svojeg sina ili ne.« On ju prepozna i povika: »Tunika mojeg sina! Jedna ga je divlja zvijer požderala, Josip je raskomadan!« Jakov rastrga svoju odjeću, opasa kostrijet i uze žaliti svojeg sina za dugo vrijeme. Kad svi njegovi sinovi i njegove kćeri dođoše ga tješiti, on se odbi tješiti jer, govoraše on »u žalosti ja ću sići k svojem sinu u boravište mrtvih«. Njegov ga otac oplaka, a Madianiti ga prodadoše u Egiptu Potifaru, eunuhu Faraonovom, velikom ključaru. (...)
- d)** (...) Josip se nije mogao svladati pred svima njima koji su stajali pred njim. »Izvedite sve moje ljude«, prodera se on. Nitko od njih nije bio nazočan kad se on dade prepoznati svojoj braći. On zajeca tako jako da ga Egipćani začuše, čak i kuća Faraonova. »Ja sam Josip, reče on svojoj braći. Moj otac da li je još u životu?« Ali njegova braća ne mogoše mu odgovoriti, toliko su drhtali pred njim. Josip reče svojoj braći: »Dođite do mene.« Oni se približiše. »Ja sam Josip, vaš brat, reče on, ja kojeg ste prodali u Egipat. Ali ne žalostite se sada i ne budite uznemireni što me vidite prodanog ovdje, jer je Bog taj koji me poslao pred vama da bih vam spasio živote. (...)

Zadatak 3. Usporedite prikazane reprodukcije i opišite na koji se način razlikuju u prikazivanju Svete obitelji (u kakvom se prostoru nalaze, kako izgledaju prikazani likovi, kako su odjeveni i sl.)



Zadatak 4. Povežite prikazane reprodukcije s odgovarajućim naslovom.

1.



2.



a) Glava sv. Ivana Krstitelja ____

b) Čovjek kaktus ____

c) U ravnoteži ____

d) Jaje ____

3.



4.



8.3.5. Vježba 5

Vježba 5. Umjetnost kao društveni komentar

Ime i prezime učenika: _____

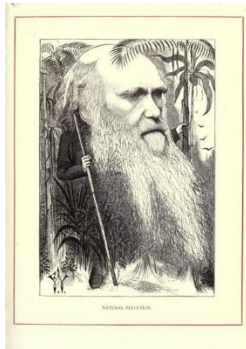
Zadatak 1. Objasnite svojim riječima sintagmu *umjetnost kao društveni komentar*.

Zadatak 2. Povežite ponuđene naslove djela s njihovim autorima.

- | | |
|------------------|----------------------------|
| 1. Madame Bovary | a) Victor Hugo |
| 2. Ana Karenjina | b) Honoré de Balzac |
| 3. Nana | c) Gustave Flaubert |
| 4. Jadnici | d) Charles Dickens |
| 5. Oliver Twist | e) Émile Zola |
| 6. Otac Goriot | f) Lav Nikolajevič Tolstoj |

Zadatak 3. Objasnite svojim riječima što je to karikatura (što ima za cilj, na koji način to postiže i sl.).

Zadatak 3.1. Imenujte vrste karikature obzirom na vrstu prikaza.



Zadatak 3.2. Opišite odnos teksta i crteža u prikazanim karikaturama.

<p>1.</p>	
<p>2.</p>	
<p>3.</p>	

Zadatak 4. Povežite portrete i karikature koje prikazuju istu osobu.

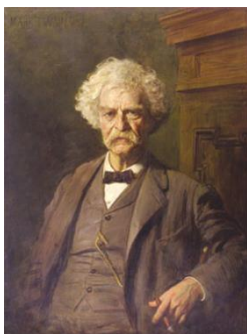
1.



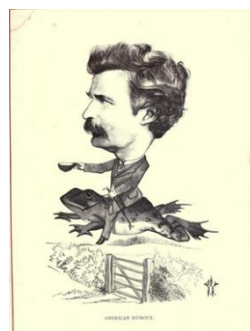
a)



2.



b)



3.



c)



4.



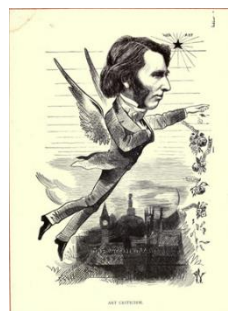
d)



5.



e)



8.3.6. Vježba 6

Vježba 6. Položaj umjetnika u 19. stoljeću

Ime i prezime učenika: _____

Zadatak 1. Ponuđenim odlomcima iz Vasarijevih *Životopisa* (1550.) pridružite ime odgovarajućeg umjetnika na kojeg se odlomak odnosi. Umjetnici su Rafael, Donatello, Michelangelo, Filippo Brunelleschi i Leonardo da Vinci.

»Kada je Strašni sud bio otkriven, _____ je doista dokazao ne samo da je nadišao sve umjetnike, već da je nadišao i samoga sebe, odnosno slike na svodu koje su ga toliko proslavile. Ne može se ni zamisliti koliko raznolikosti ima na glavama tih vragova, paklenih čudovišta. Na griješnicima se prepoznaje grijeh, a istovremeno i strah od vječnoga prokletstva. (...) Duh i snaga _____ nisu mogli mirovati ništa ne radeći, a pošto više nije mogao slikati, latio se jednoga komada mramora i isklesao četiri figure veće od prirodne veličine, izradivši i mrtvoga Krista samo iz razonode i, kako je govorio, jer mu je rad s dljetom održavao tjelesno zdravlje. Tog Krista skinutog s križa pridržavala je Bogorodica, dok mu Nikodem pomaže da stane na noge.«







»Njegov je talent stalno dobivao na veličini u tolikoj mjeri da nije bilo stvari, ma koliko ona teška i naporna bila, koju on ne bi učinio laganom i prijatnom. U to je vrijeme građevina već dosegla toliku visinu da je silaženje na zemlju, kada bi se čovjek jednom popeo, bilo vrlo nelagodno. Majstori su gubili mnogo vremena odlazeći da jedu i piju, a pritom su i teško podnosili dnevnu žegu. Najzad je _____ izdao naređenje da se na kupoli otvore krčme s kuhinjama gdje će se prodavati i vino; i tako više nitko nije napuštao posao sve do večeri, što je za radnike predstavljalo olakšanje, a za posao bilo od velike koristi. Kada je vidio kako gradnja brzo i uspješno napreduje, _____ je bio tako oduševljen da je radio još i više. (...) Pronašao je način povezivanja šarkama i kukama; uveo je mnoge novitete koji su olakšavali posao u građevinarstvu i bez sumnje doveo arhitekturu do savršenstva kakvo u Toskanaca nikad nije bilo dosegnuto.«

»U samostanu dominikanaca Santa Maria delle Grazie u Milanu izradio je Posljednju večeru, prekrasno i izvanredno djelo; glavama apostola dao je toliko veličanstvenosti i ljepote, dok je Kristovu glavu ostavio nedovršenu jer je osjećao da neće imati snage da izrazi svu božansku ljepotu koju iziskuje Kristov lik. Treba istaknuti da je _____ ovdje uspio izraziti sumnju apostola i želju da saznaju tko je izdao njihova učitelja. Na svim licima izraženi su ljubav, strah, prijezir ili tuga što ne mogu u potpunosti razumijeti smisao Isusovih riječi. Svaka i najmanja stvar na ovom djelu izrađena je nevjerojatno pažljivo.«

»Dogodilo se to što je Bramante da Urbino, koji je tada bio u službi pape Julija II, pisao _____, svom daljem rođaku i prijatelju, da je nagovorio papu da mu povjeri ukrašavanje nekih prostorija gdje bi _____ mogao pokazati svoj talent. [...] _____ je ondje započeo slikati teologe i sve mudrace svijeta kako raspravljaju: neki astrolozi crtaju raznovrsne simbole i znakove na tablicama koje nekoliko lijepih anđela nose evanđelistima na tumačenje; među njima je i Diogen koji leži na stubištu, zadubljen u svoje misli; ondje su i Aristotel i Platon, jedan s Timejem, a drugi s Etikom u rukama, okruženi velikom školom filozofa. [...] Ondje se nalazi i jedna pognuta figura koja šestarom povlači krug na tablicama za koju kažu da predstavlja arhitekta Bramantea, a izrađena je tako dobro da izgleda kao da je živ. Pokraj lika koji okreće leđa i drži nebeski svod nalazi se Raffaello, koji se naslikao uz pomoć zrcala; to je glava ljupkoga mladića vrlo skromna izgleda s crnom kapom na glavi. [...] Ovo je djelo ukrasio i perspektivom i mnogim likovima, izradivši ih tako nježno i blago da je papa Julije naredio da se skinu sve slike drugih majstora.«

»U dvorištu dvorca Signorije nalazi se goli David izrađen u bronci u prirodnoj veličini i prikazan kako nogom staje na odrubljenu Golijatovu glavu, dok u desnoj ruci drži mač; ovaj je kip toliko prirodan s obzirom na njegovu živost i mekoću da umjetnici ne vjeruju da nije rađen prema živom modelu. Ovaj se kip ranije nalazio u dvorištu doma porodice Medici, ali je za Cosimova proganstva prenesen na spomenuto mjesto.«






Zadatak 2. Povežite imena i lokacije s točnim prikazom muzeja.

1.		a) Rijksmuseum, Amsterdam, 1800. (1885.)
2.		b) Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 1880.
3.		c) The Metropolitan Museum of Art, New York, 1870.
4.		d) Gosudarstvenny Ermitazh (Muzej Ermitaž), Sankt Peterburg, 1764.
5.		e) Musée du Louvre, Pariz, 1793.
6.		f) The British Museum, London, 1759.

Zadatak 3. Promotrite reproducirana djela te obratite pozornost na teme koje prikazuju i likovni jezik (boju, liniju itd.). Zatim djela razvrstajte dvije skupine prema tome poštuju li norme akademskog slikarstva ili ih odbacuju. Kružiće uz djela koja pripadaju akademizmu obojite plavom bojom, a one uz djela koja odstupaju od akademizma narančastom.

<input type="radio"/> 1.	<input type="radio"/> 2.	<input type="radio"/> 3.
<input type="radio"/> 4.	<input type="radio"/> 5.	<input type="radio"/> 6.

Zadatak 4. Povežite reproducirane Courbetove autoportrete s odgovarajućim nazivom djela.

1.		2.		3.	
4.		5.		a) <i>Autoportret (Očajan čovjek)</i> b) <i>Autoportret (Čovjek s lulom)</i> c) <i>Autoportret u zatvoru Sainte-Pélagie,</i> d) <i>Sastanak ili Bonjour, Monsieur Courbet</i> e) <i>Autoportret (Ranjeni čovjek)</i>	

8.3.7. Vježba 7

Vježba 7. Žena kao umjetnica i žena u umjetničkom djelu

Ime i prezime učenika: _____

Zadatak 1. Promotrite reproducirano djelo. Opišite koje su razlike u prikazu žena naspram prikaza muškaraca. Uzmite u obzir njihovo ponašanje, odnosno radnje, stav i način oblikovanja, položaj, emocije i sl.



Zadatak 2. Povežite ženske likove s autorima književnih djela.

- | | |
|------------------|----------------------------|
| 1. Nana | a. Henrik Ibsen |
| 2. Ana Karenjina | b. Victor Hugo |
| 3. Madame Bovary | c. Lav Nikolajevič Tolstoj |
| 4. Nora | d. Gustave Flaubert |
| 5. Fantine | e. Émile Zola |

Zadatak 3. Razvrstajte prikazane reprodukcije u dvije skupine uzevši u obzir podjelu na prostore ženskosti i muškosti. Kućice s brojevima uz reprodukcije na kojima su prikazani prostori muškosti obojite žutom, a one na slikama na kojima su prikazani prostori ženskosti ljubičastom bojom.

1



2



3



4



5



6



Zadatak 4. Promotrite reproducirana djela. Što mislite koje je od prikazanih djela naslikala žena, a koje muškarac? Obrazložite odgovor.

1



2





RADNA KNJIŽICA

Likovni pravci u umjetnosti 19. stoljeća

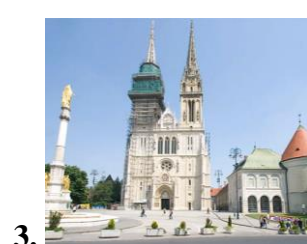


Ime i prezime učenika/ce:

Datum:



Zadatak 1. Imenujte prikazane građevine.









Zadatak 1a. Kojem arhitektonskom stilu pripadaju prikazane građevine?

1. _____
2. _____
3. _____

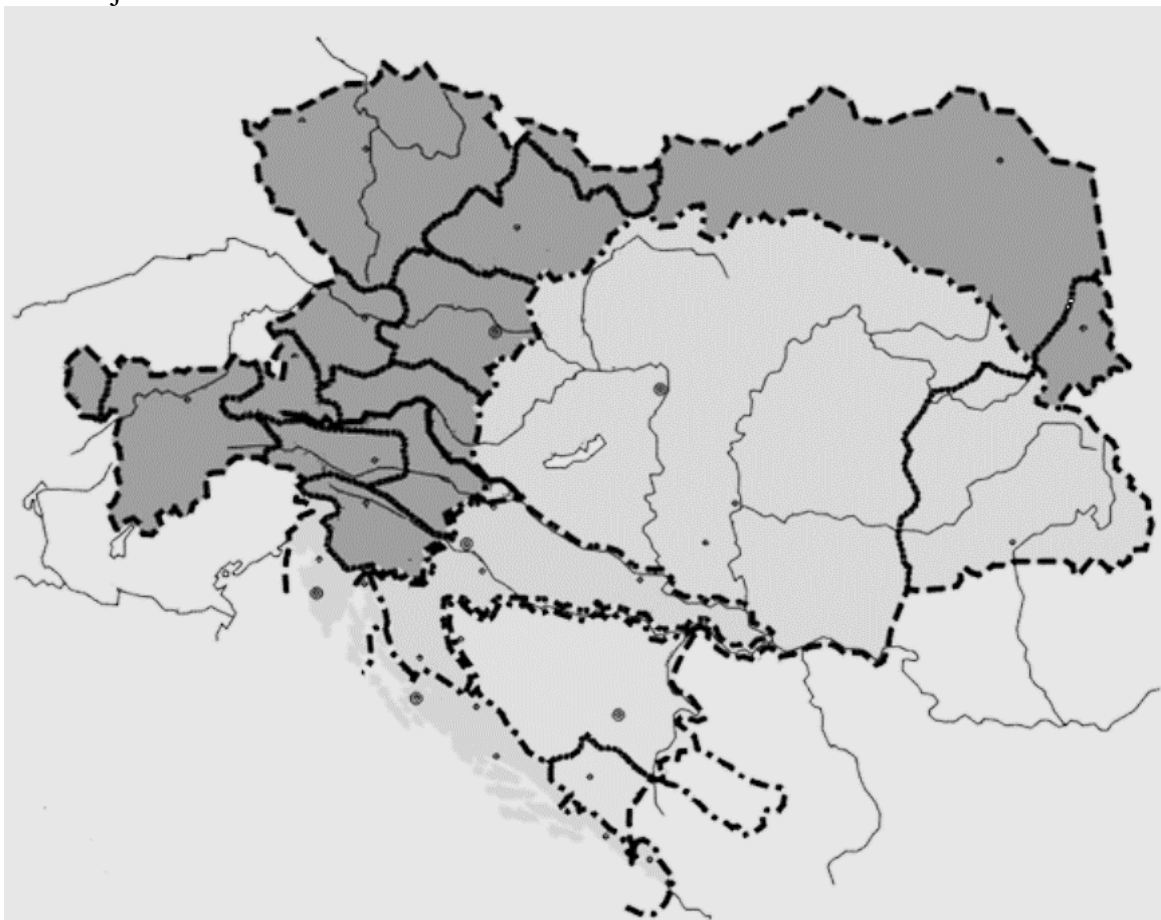
Zadatak 1b. Kako se naziva stil građenja u kojem se oponašaju arhitektonski stilovi prijašnjih razdoblja? _____.

Zadatak 1c. Povežite građevine koje su izgrađene istim arhitektonskim stilom te na prvu crtu ispod reprodukcija imenujte o kojem je stilu riječ.

Zadatak 1d. Imenujte reproducirane građevine na drugu crtu ispod prikaza.

 <p>_____</p> <p>_____</p>	 <p>_____</p> <p>_____</p>
 <p>_____</p> <p>_____</p>	 <p>_____</p> <p>_____</p>
 <p>_____</p> <p>_____</p>	 <p>_____</p> <p>_____</p>

Zadatak 2. Na karti je prikazana Hrvatska u vrijeme Austro-ugarske monarhije. Crvenom bojom obojite Austriju, zelenom Ugarsku, plavom Hrvatsku i Slavoniju te žutom Dalmaciju.



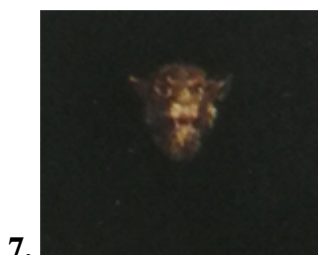
Zadatak 3. Obzirom na atribute, povežite prikazane muze i njihova imena.

1. ____		a) Apolon, predvodnik muza
2. ____		b) Melpomena, muza tragedije
3. ____		c) Urania, muza astronomije
4. ____		d) Terpsihora, muza plesa
5. ____		e) Kaliopa, muza epskog pjesništva

Zadatak 4. Opišite arhitektonske i dekorativne elemente kojima je muza okružena.



Zadatak 5. Pronađite u prostoru Pompejanske dvorane izdvojene detalje te na crte ispod njih napišite uz koji se glavi prizor nalaze.



Zadatak 6. Povežite prikaze alegorija s njihovim nazivima.

a) Nastava

b) Znanost

c) Bogoštovlje

d) Umjetnost



1. _____



2. _____



3. _____



Zadatak 6b. Odaberite jednu od četiri alegorije te ju ukratko analizirajte (motivi, kompozicija, slikarski potez, boje itd.)

This image shows a blank sheet of white paper with horizontal ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.

Zadatak 7. Što predstavljaju reproducirane alegorije?









Zadatak 7a. Poredajte reljefe od najplićeg do najdubljeg.

- 1) _____
- 2) _____
- 3) _____
- 4) _____

Zadatak 7b. Usporedite prikaze teologije i filozofije (dubina reljefa, kompozicija, broj i odnos likova, ispunjenost plohe itd.).

Zadatak 8. Promotrite prikazano djelo i odgovorite na pitanja.



Vlaho Bukovac, *Živio kralj ili Otvorenje Donjogradske gimnazije u prisustvu kralja Franje Josipa, bana Khuena Héderváya i Izidora Kršnjavog*, 1896., Hrvatski institut za povijest

Zadatak 8a. U kojem se dijelu Zlatne dvorane nalazi reproducirano djelo?

Zadatak 8b. Koje nacionalne motive primijećujete na djelu?

Zadatak 8c. Što mislite, što je Bukovac time htio poručiti?

Zadatak 8d. Što mislite, kako je na to reagirao car Franjo Josip I.?

Zadatak 9. Obzirom na povijesni događaj koji prikazuju, kronološkim redom poredajte prikazana djela. Na crte ispod njih napišite podatke o djelu (ime autora, ime djela i godinu nastanka).

<div data-bbox="303 459 371 528" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="400 351 593 645" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="225 680 772 770" data-label="Form"> <hr/><hr/><hr/> </div>	<div data-bbox="844 459 912 528" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="971 351 1187 645" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="807 680 1356 770" data-label="Form"> <hr/><hr/><hr/> </div>
<div data-bbox="292 925 360 994" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="399 822 598 1099" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="225 1135 772 1225" data-label="Form"> <hr/><hr/><hr/> </div>	<div data-bbox="850 925 919 994" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="981 822 1177 1106" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="807 1135 1356 1225" data-label="Form"> <hr/><hr/><hr/> </div>
<div data-bbox="285 1357 354 1426" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="383 1281 614 1563" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="225 1599 772 1688" data-label="Form"> <hr/><hr/><hr/> </div>	<div data-bbox="860 1357 928 1426" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="981 1281 1177 1559" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="807 1599 1356 1688" data-label="Form"> <hr/><hr/><hr/> </div>
<div data-bbox="282 1818 351 1888" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="400 1697 638 2033" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="651 1912 1098 2002" data-label="Form"> <hr/><hr/><hr/> </div>	

Zadatak 10. Prikazanim reprodukcijama pridružite imena pisaca čija djela ilustriraju. Na crte pored reprodukcija napišite o kojem se književnom predlošku radi.

a) Johann Wolfgang von Goethe

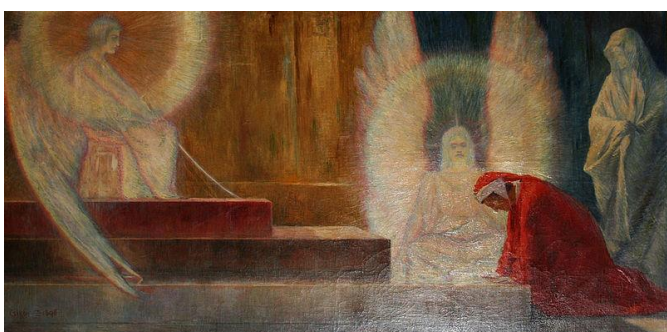
b) Homer

c) Dante Alighieri

d) William Shakespeare



1. _____



2. _____



3. _____



4. _____

Valpurgina noc

[illegible]

Moderna galerija

Zadatak 12. Promotrite prikazana djela. Na crte ispod reprodukcija upišite podatke s legende.



Zadatak 12.a. Kojoj temi pripadaju prikazana djela? _____.

Zadatak 12.b. Koje mjesto ta tema zauzima u akademskoj hijerarhiji tema? Objasnite taj položaj u hijerarhiji.

Zadatak 12.c. Pronađite izrezane detalje djela te ih olovkom ili bojicom označite na reprodukciji.

a)



b)



c)



d)



e)



Zadatak 13. Usporedite dva prikazana portreta. Obratite pozornost na proporcije, način oblikovanja dijelova tijela i draperije, kolorit te pozadinu.



Zadatak 13.1. Kako se zove vrsta portreta u kojem slikar prikazuje karakterne osobine portretirane osobe?

Zadatak 14. Promotrite prikazani pejzaž. Nabrojite nekoliko prikazanih motiva.



Zadatak 14.1. Kako se naziva prikazani tip pejzaža?

Zadatak 14.2. Koji je njemački slikar iz razdoblja romantizma poznat po pejzažima s elementima ruševina?

Zadatak 14.3. Kako se zove Hötendorfov učenik koji je slikao pejzaže realističkog tipa?

Zadatak 15. Na crte ispod reprodukcija upišite podatke s legende.



Zadatak 15.1. Usporedite prikazane pejzaže. Obratite pozornost na oblikovanje motiva, kolorit, atmosferu i slikarski potez.

Zadatak 16. Promotrite djelo.



Zadatak 16.1. Kojom je tehnikom djelo naslikano?

Zadatak 16.2. Koja je hrvatska umjetnica 19. stoljeća najznačajnija slikarica poznata po slikanju ovom tehnikom?

Zadatak 16.3. Koja je tema djela?

Zadatak 16.3. Prisjetite se kojim su se temama u slikarstvu najčešće bavile europske umjetnice 19. stoljeća.

Zadatak 17. Usporedite reproducirana djela s obzirom na umjetnikov likovni izraz. Posebnu pozornost usmjerite na kolorit, svjetlost, slikarski potez i prikaz ženskih likova.

This image shows a single sheet of white paper with horizontal blue or grey ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are approximately 20 lines visible. The paper has a slight shadow on the right side, suggesting it's resting on a surface.

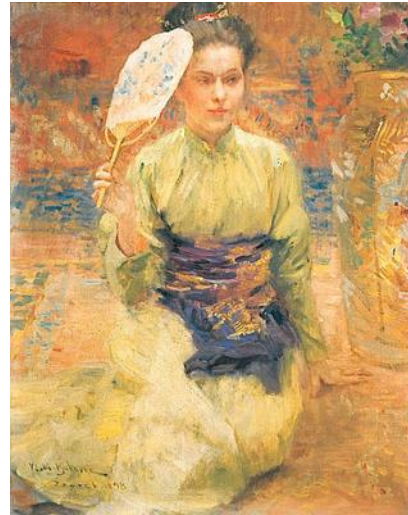
Zadatak 18. Na temelju prikazanih portreta napišite analizu slikarevog rukopisa.



Zadatak 19. Odgovorite na pitanja.

Zadatak 19.1. Kako se zove interes za strane kulture tipičan u umjetnosti 19. stoljeća?

Zadatak 19.2. Koje podvrste egzotizma prepoznajete na reproduciranim primjerima?
Rješenja napišite na crte ispod reprodukcija.



Zadatak 19.3. Imenujte motive po kojima ste prepoznali da se radi o upravo tim podvrstama egzotizma.

a)

b)

Zadatak 20.

a) Pronađite djelo u prostoru muzeja.

b) Prepišite podatke s legende.

c) Fotografirajte djelo te fotografiju zalijepi na za to predviđeno mjesto.

d) Napišite formalnu analizu likovnog djela.

b) _____

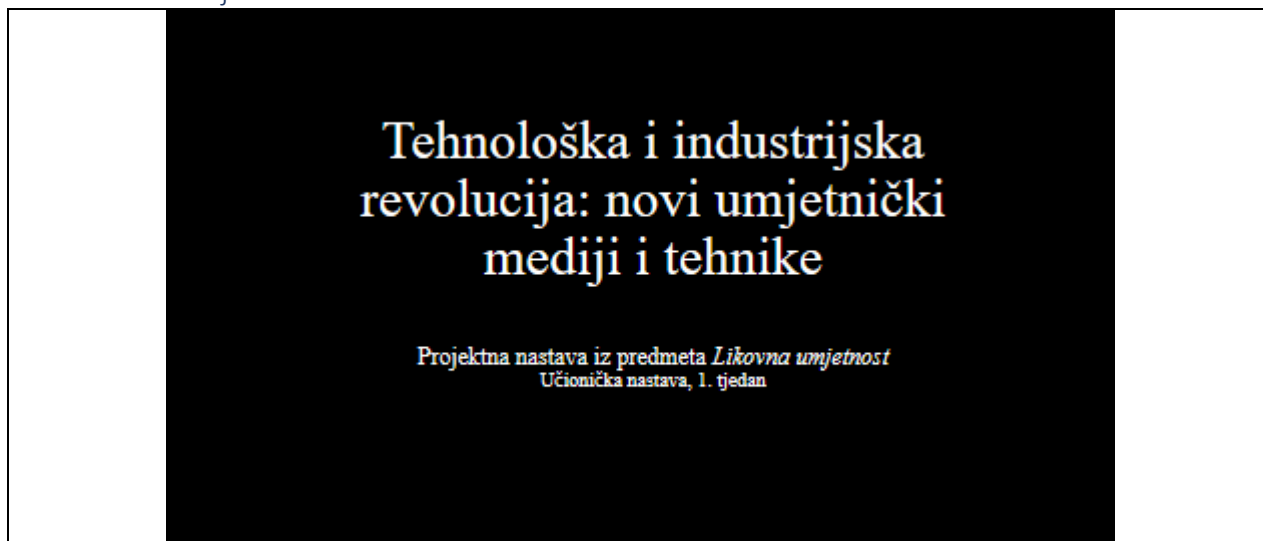
c)

Ovdje nalijepite fotografiju djela.

This image shows a single sheet of white paper with horizontal ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.

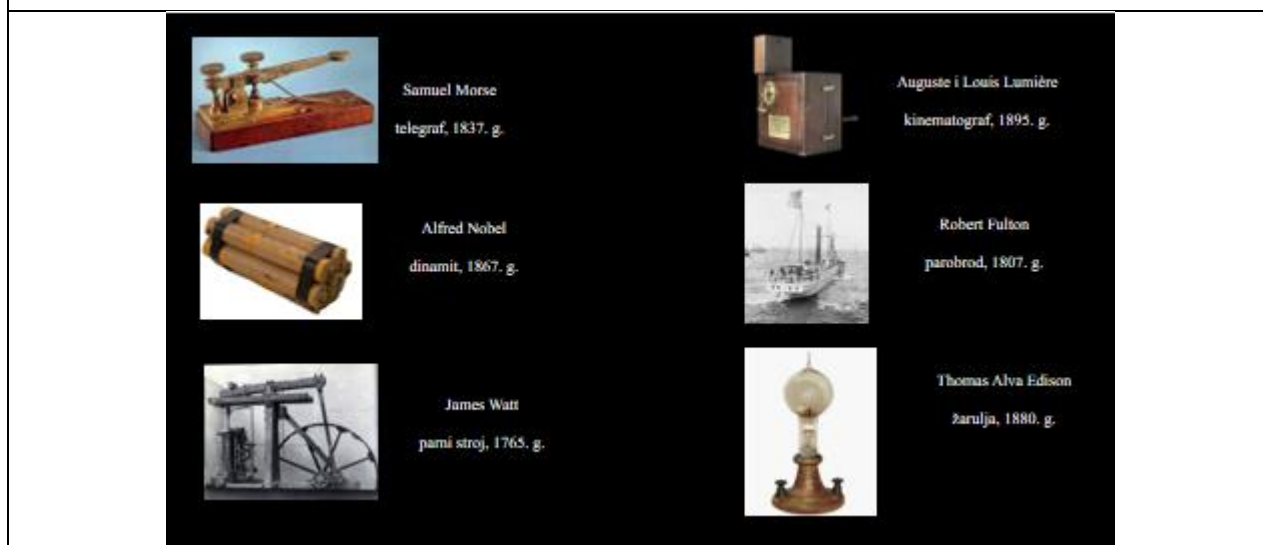
8.5. Prezentacije za učioničku nastavu

8.5.1. Prezentacija 1



Prezentacija 1/1

Skupina I započinje s izlaganjem najavljujući svoju temu.



Prezentacija 1/2

Slika 1. Samuel Morse, telegraf, 1837.

Slika 2. Alfred Nobel, dinamit, 1867.

Slika 3. James Watt, parni stroj, 1765.

Slika 4. Braća Lumière, kinematograf, 1895.

Slika 5. Robert Fulton, parobrod 1807.

Slika 6. Thomas Edison, žarulja, 1880.

(Legende se naknadno pojavljuju na prezentaciji)

Učenici rješavaju vježbu u kojoj povezuju prikazane izume s njihovim izumiteljima [Vježba 1, Zadatak 1]

Industrijska revolucija



Prezentacija 1/3

Izlagači ostalim učenicima prikazuju kratki video o industrijskoj revoluciji, njezinim počecima, što ju je obilježilo te dobre i loše strane.

Industrijska revolucija – tekstilna industrija



Predilica na vodeni pogon
Richard Arkwright



Višestruka predilica
James Hargreaves



Višestruka predilica
Samuel Crompton



Šivaća mašina
Isaac Merritt Singer

Prezentacija 1/4

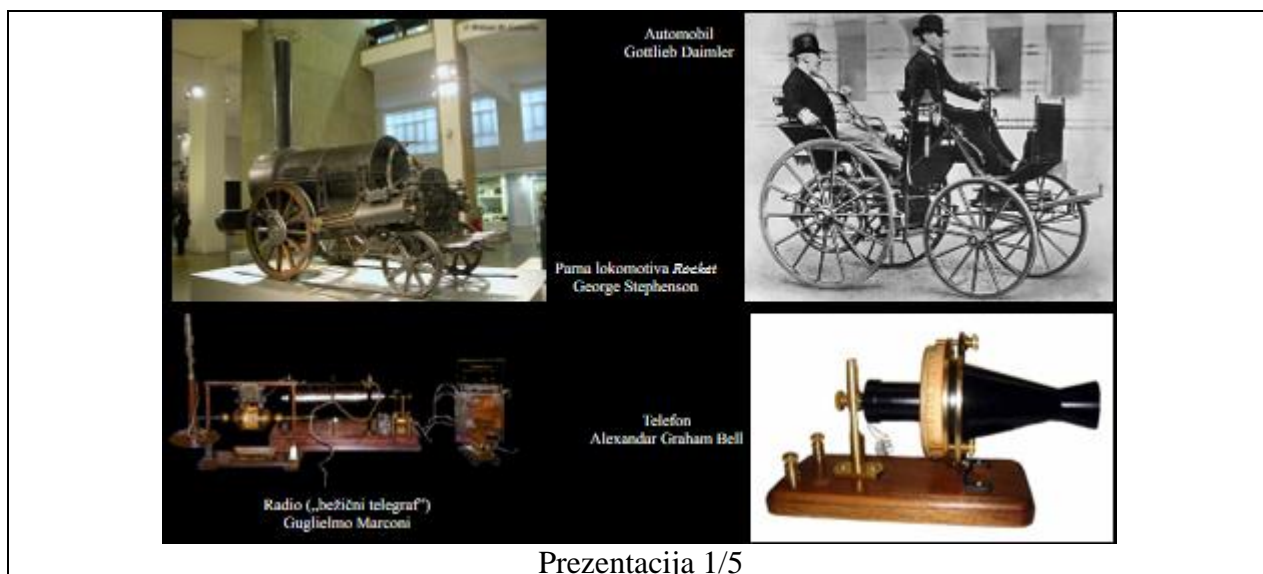
Slika 7. Richard Arkwright, predilica na vodeni pogon.

Slika 8. James Hargreaves, višestruka predilica.

Slika 9. Samuel Crompton, višestruka predilica.

Slika 10. Isaac Merritt Singer, šivaća mašina.

Navode se još neki izumi koji su imali vrlo važnu ulogu u industrijskoj revoluciji, u prvom redu u tekstilnoj industriji te se objašnjava njihov utjecaj na industriju.



Prezentacija 1/5

Slika 11. George Stephenson, parna lokomotiva Rocket.

Slika 12. Guglielmo Marconi, radio („bežični telegraf“).

Slika 13. Gottlieb Daimler, automobil.

Slika 14. Alexandar Graham Bell, telefon.

Govori se o napretcima u razvitku prometa i komunikacije te njihovom utjecaju na svakodnevni život.



Prezentacija 1/6

Slika 15. Joseph Nicéphore Niépce, Pogled s prozora u Le Grasu, o. 1826., Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin.

Izlagači govore o izumu fotografije, objašnjavaju tehniku i upoznaju učenike s prvom snimljenom fotografijom.



Prezentacija 1/7

Slika 16. Louis Daguerre, Boulevard du Temple u Parizu, 1839., dagerotipija.

Učenici rješavaju vježbu u kojoj trebaju opisati sve što vide na dagerotipiji [Vježba 1, Zadatak 2]. Razgovara se o vremenu potrebnom za ekspoziciju.

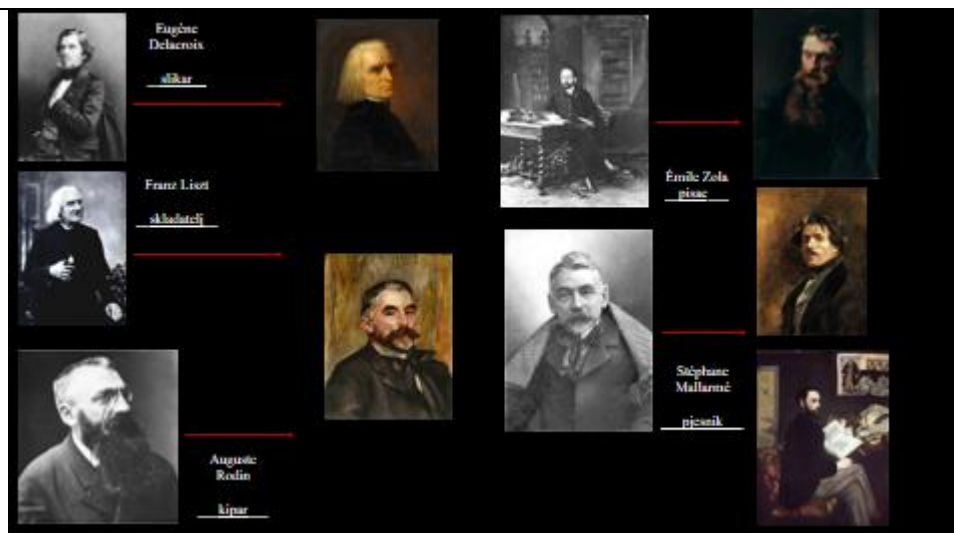


Prezentacija 1/8

Slika 17. Louis Daguerre, Školjke i fosili, 1839., dagerotipija.

Slika 18. William Henry Fox Talbot, Otvorena vrata, 1844., kalotipija.

Izlagači ostale učenike upoznaju s kalotipijom, odnosno talbotipijom.



Prezentacija 1/9

Slika 19. Felix Nadar, *Eugène Delacroix*, 1858.

Slika 20. Felix Nadar, *Franz Liszt*, oko 1880.

Slika 21. Felix Nadar, *Auguste Rodin*, 1893.

Slika 22. Carl Ehrenberg, *Franz Liszt*, 1868., ulje na platnu, 62×50 cm, Schlossmuseum, Sondershausen.

Slika 23. Pierre-Auguste Renoir, *Stéphane Mallarmé*, 1892., ulje na platnu, 50×40cm, Château de Versailles.

Slika 24. Felix Nadar, *Emile Zola*, oko 1895.

Slika 25. Felix Nadar, *Stéphane Mallarmé*, 1896.

Slika 26. John Singer Sargent, *Rodin*, 1884., ulje na platnu, 72×53 cm, Musée Rodin, Pariz.

Slika 27. Eugène Delacroix, *Autoportret*, 1837., ulje na platnu, 65×54cm, Musée du Louvre, Pariz.

Slika 28. Édouard Manet, *Emile Zola*, 1868., ulje na platnu, 146×114 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

(Rješenja se naknadno pojavljuju animacijom.)

Učenici rješavaju vježbu [Vježba 1, Zadatak 3] u kojoj trebaju povezati osobe na fotografijama s njihovim portretom ili autoportretom te ispod fotografija s njihovim likom upisati čime su se bavili. Govori se o prednostima fotografskog portreta.



Theodore Maurisset, *Daguerotypomanija*, 1839., litografija, 26 x 35,7 cm, Getty Center, Los Angeles

Nepoznati autor, *Mačka na prozoru*, o. 1850., dagerotipija



Nepoznati autor, *Portret psa*, o. 1855., dagerotipija, 5,7 x 7 cm, George Eastman Museum, Rochester



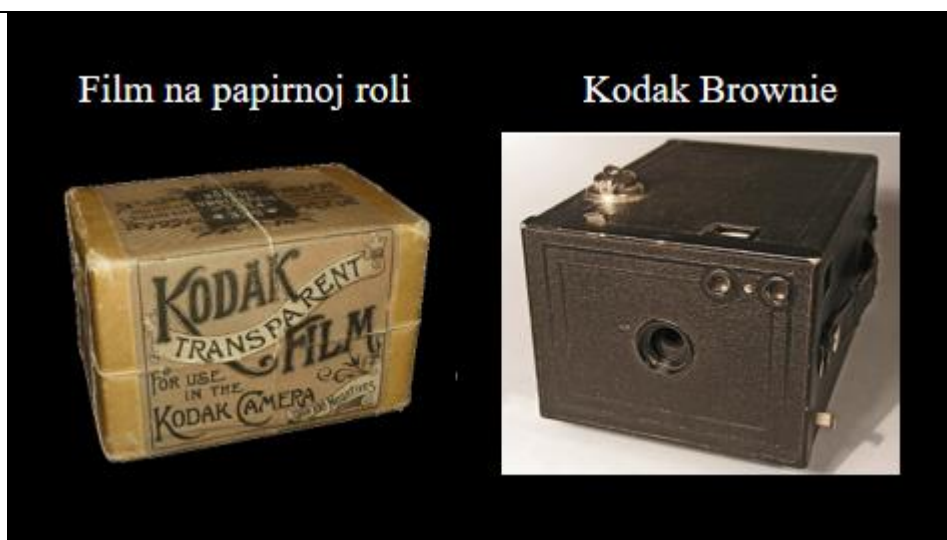
Prezentacija 1/10

Slika 29. Theodore Maurisset, *Dagerotipomanija*, 1839., litografija, 26 x 35,7 cm, Getty Center, Los Angeles.

Slika 30. Neznani autor, *Mačka na prozoru*, o.1850., dagerotipija.

Slik 31. Neznani autor, *Portret psa*, o.1855., dagerotipija, 5,7 x 7 cm, George Eastman Museum, Rochester.

Izlagači govore o dostupnosti fotografije te o pomami za fotografskim portretima.



Prezentacija 1/11

Slika 32. Film na papirnoj roli.

Slika 33. Kodak Brownie.

Izlagači govore o izumu filma na papirnoj roli te kompaktnom i pristupačnom aparatu Kodak Brownie.



Prezentacija 1/12

Slika 34. Felix Nadar, *Charles Baudelaire*, o. 1855.

Slika 35. John Thompson, *Gmizavci*, o.1878.

Slika 36. Maxime Du Camp, *Sfinga*, 1849.

Slika 37. Timothy O'Sullivan, *Žetva smrti*, Gettysburg, Pennsylvania, 3. srpnja 1863.g., o. 1865.

Učenici se upoznaju s različitim tipovima fotografije (portretne fotografije, dokumentarne fotografije, vedute, novinarske fotografije).

Piktorijalizam



Julia Margaret Cameron, *Povratak nakon tri dana*, 1865.g. V&A Museum, London.



Gertrude Käsebier, *Idealno majčinstvo*, 1899.g.

Prezentacija 1/13

Slika 38. Julia Margaret Cameron, *Povratak nakon tri dana*, 1865. V&A Museum, London.

Slika 39. Gertrude Käsebier, *Idealno majčinstvo*, 1899.

Učenicima se objašnjava pojam piktorijalizam, odnosno umjetnička fotografija.

Vodi se kratka rasprava o utjecaju fotografije na tradicionalne umjetničke medije.

Litografija



Honoré Daumier, *Književna rasprava u drugoj galeriji (Le Charivari)*, 1864., litografija, 23,9 x 22 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.



Jean-Ignace-Isidore Grandville, Eugène-Hippolyte Forest, *Artillerie du Diable (La Caricature)*, 1834., litografija, 26,5 x 36 cm, National Gallery of Art, Washington, DC

Prezentacija 1/14

Slika 40. Honoré Daumier, *Književna rasprava u drugoj galeriji (Le Charivari)*, 1864., litografija, 23,9 x 22 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.

Slika 41. Jean-Ignace-Isidore Grandville, Eugène-Hippolyte Forest, *Artillerie du Diable (La Caricature)*, 1834., litografija, 26,5 x 36 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.

Govori se o inovacijama na polju tiska. Objašnjava se pojam, tehnika i povijest litografije.



Prezentacija 1/15

Slika 42. Eugène Delacroix, *Mefisto (Faust)*, 1828., litografija, 41 x 27 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Slika 43. Eugène Delacroix, *Kraljevski tigar*, 1829., litografija, 33.2 x 47.3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Slika 44. Théodore Géricault, *Boksači*, 1818., litografija, 35.4 x 41.9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Izlagači govore o umjetničkoj vrijednosti litografije.



Prezentacija 1/16

Slika 45. Henri de Toulouse-Lautrec, *Moulin Rouge: La Goulue*, 1891., litografija, 191x117 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago.

(Rješenja i legenda se pojavljuju naknadno.)

Učenici rješavaju vježbu u kojoj bojcama po želji trebaju obojiti reproducirani crtež Lautrecovog plakata *Moulin Rouge: La Goulue* (1891.) [Vježba 1, Zadatak 4].

Učenicima se objašnjava pojam kromolitografija i objašnjava njezin značaj.



Prezentacija 1/17

Slika 46. Jules Chéret, *Orfej iz podzemlja*, 1874., kromolitografija, 127 x 90 cm, Cliché Bibliothèque Nationale de France.

Slika 47. Jules Chéret, *Folies-Bergère, La Loïe Fuller*, 1893., kromolitografija, 123,2 x 87,6 cm, The Museum of Modern Art, New York.

Učenicima se objašnjava uloga Julesa Chereta u razvoju kromolitografija.

Govori se o plakatu kao reklamnom mediju.



Prezentacija 1/18

Slika 48. Henri de Toulouse-Lautrec, *Reine de Joie*, 1892., kromolitografija, 136,5 x 93,3 cm, Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

Slika 49. Henri de Toulouse-Lautrec, *Jane Avril*, 1893., kromolitografija, 128 x 91 cm, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas.

Govori se o Lautrecovoj ulozi u popularizaciji plakata. Analizira se njegov stil.



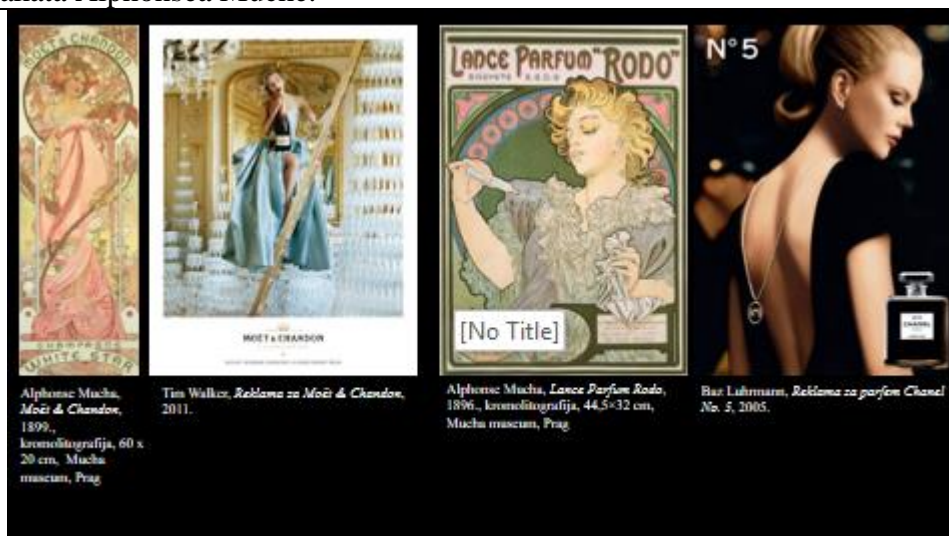
Prezentacija 1/19

Slika 50. Alphonse Mucha, *Gismonda*, 1894., kromolitografija, 216 x 74,2 cm, Mucha museum, Prag.

Slika 51. Alphonse Mucha, „Job“ cigarettni papir, 1896., kromolitografija, 66,7 x 46,4 cm, Mucha museum, Prag.

Slika 52. Alphonse Mucha, *Moët & Chandon*, 1899., kromolitografija, 60 x 20 cm, Mucha museum, Prag.

Analiza plakata Alphonsea Muche.



Prezentacija 1/20

Slika 53. Alphonse Mucha, *Moët & Chandon*, 1899., kromolitografija, 60 x 20 cm, Mucha museum, Prag

Slika 54. Tim Walker, *Reklama za Moët & Chandon*, 2011.

Slika 55. Alphonse Mucha, *Lance Parfum Rodo*, 1896., kromolitografija, 44,5 x 32 cm, Mucha museum, Prag

Slika 56. Baz Luhrmann, *Reklama za parfem Chanel No. 5*, 2005.

Učenici analiziraju i uspoređuju plakate Alphonsea Muche sa suvremenim plakatima.



Vincent van Gogh, *Zvezdana noć*, 1889. g., ulje na platnu, 73,7×92,1 cm, Museum of Modern Art, New York

Vincent van Gogh, *Polje pšenice s čempresima*, 1889. g., ulje na platnu, 72,1×90,9 cm, National Gallery, London

Claude Monet, *Gare Saint-Lazare*, 1877. g., ulje na platnu, 54,3×73,6 cm, National Gallery, London

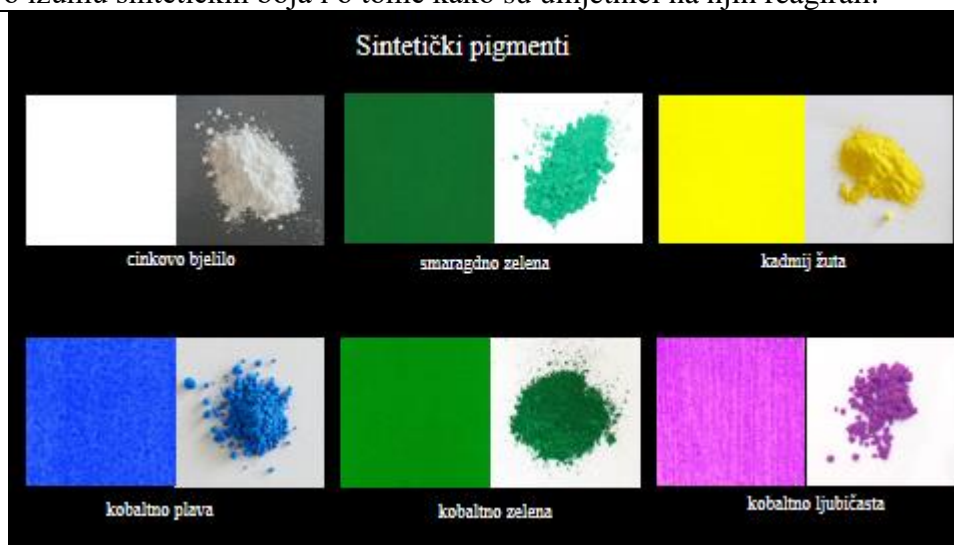
Prezentacija 1/21

Slika 57. Vincent van Gogh, *Zvezdana noć*, 1889. g., ulje na platnu, 73,7×92,1 cm, Museum of Modern Art, New York.

Slika 58. Vincent van Gogh, *Polje pšenice s čempresima*, 1889. g., ulje na platnu, 72,1×90,9 cm, National Gallery, London.

Slika 59. Claude Monet, *Gare Saint-Lazare*, 1877. g., ulje na platnu, 54,3×73,6 cm, National Gallery, London.

Govori se o izumu sintetičkih boja i o tome kako su umjetnici na njih reagirali.



Prezentacija 1/22

Slika 60. Cinkovo bjelilo.

Slika 61. Kobaltno plava.

Slika 62. Smaragdno zelena.

Slika 63. Kobaltno zelena.

Slika 64. Kadmij žuta.

Slika 65. Kobaltno ljubičasta.

Govori se o razvoju i proizvodnji sintetičkih boja, o tome kakve su boje umjetnici koristili prije industrijske revolucije, prednostima sintetičkih pigmenata i slično.

Razvoj ambalaže za pohranu slikarskih ulja

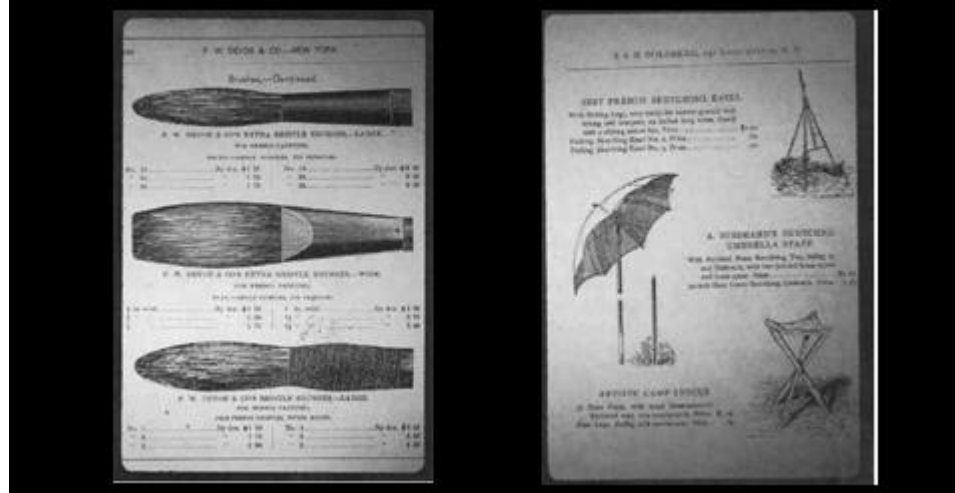


Prezentacija 1/23

Slika 66. Razvoj ambalaže za pohranu slikarskih ulja.

Izlagači opisuju različite ambalaže u kojima se pohranjivala boja te njihov razvoj do metalnih tuba. Govori se o prednostima koje je donio izum metalnih tuba za pohranu boje.

Umjetnička oprema



Prezentacija 1/24

Slika 67. Umjetnička oprema, kistovi.

Slika 68. Umjetnička oprema, ostalo.

Govori se o ostalim novostima u proizvodnji slikarske opreme, u prvom redu o kistovima te opremi za *plein-air* slikarstvo.

Izvori reprodukcija u prezentaciji:

- Slide 2: Prensato i mrežna stranica:
 - <http://americanhistory.si.edu/blog/2012/05/normal-fadey-bruno-moro-artist-and-inventor.html>
 - <https://www.metmuseum.org/exhibitions/object-of-the-month-1903>
 - <http://www.historyofphotography.net/industrial-revolution-facts-and-information/>
 - <http://collection.sciencemuseum.org.uk/object/c048011001/early-camera-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>
 - <https://www.britanica.com/topic/Cameras-and-still-photos>
 - <https://www.alpostarc.com/wp/Carbon-Filament-Lamp-Invented-by-Edison-in-1879-Photos-7616475.html?LTP=PC3Q85M6PCDCconfID=9289447>
- Slide 4: Prensato i mrežna stranica:
 - <http://collection.sciencemuseum.org.uk/object/c048011001/early-camera-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>
 - <https://www.pinterest.com/pin/29554879426025041/>
 - https://id.wikipedia.org/wiki/Damian_Mado_Jerry.jpg
 - http://www.singer.com/singer_machine_company/singer_turtle_back_model_sewing_machine.html
- Slide 5: Prensato i mrežna stranica:
 - <https://www.american-craft.com/napoleons-racket.html>
 - <http://www.startpage.it/en/dio33.htm>
 - <https://www.dailymail.com/company/tradition/company-history/1886-1923.html>
 - <http://www.antiquaplanetahistory.com/antennal.html>
- Slide 6: Prensato i mrežna stranica: <http://www.etsy.com/listing/1000000000/early-camera-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>
- Slide 7: Prensato i mrežna stranica: <https://blue-engine.com/s-gh-to-the-world-from-france/>
- Slide 8: Prensato i mrežna stranica:
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lous_Jacques_Made_Daparn_Shells_and_Fossil_1839.stand.jpg
 - <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/early-photography/a/early-photography-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>

Prezentacija 1/25

- Slide 9: Prensato i mrežna stranica:
 - <https://www.etsy.com/listing/1000000000/early-camera-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>
 - <https://publicdomainimages.org/collections/photographs-of-the-famous-by-felix-nadar/>
 - <https://publicdomainimages.org/collections/photographs-of-the-famous-by-felix-nadar/>
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carl_Danaberg_Piano_Linet_1888.jpg
 - <https://publicdomainimages.org/collections/photographs-of-the-famous-by-felix-nadar/>
 - https://www.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Timote_Zola#/media/File:Edouard_Mantel_049.jpg
 - <http://www.museo-edin.it/en/collections/painting/portrait-edin>
 - <https://publicdomainimages.org/collections/photographs-of-the-famous-by-felix-nadar/>
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piero-Augusto_Bonini_-_Sofia-CPSA/Opus_Milano/SCPSA.jpg
 - <https://publicdomainimages.org/collections/photographs-of-the-famous-by-felix-nadar/>
- Slide 10: Prensato i mrežna stranica:
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theodore_Michaelson_Parade_Active_about_1870_-_Daguerreotype_-_Google_Art_Project.jpg
 - <http://imgur.com/503pfc.jpg>
 - <http://www.farmersdays.com/2012/01/daguerreotype-dogs.html>
- Slide 11: Prensato i mrežna stranica:
 - http://www.historiccamera.com/cgi-bin/frameset.cgi?action=display&login=xxkxk_film
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henrietta2_overview.jpg
- Slide 12: Prensato i mrežna stranica:
 - <https://publicdomainimages.org/collections/photographs-of-the-famous-by-felix-nadar/>
 - <https://www.imaging-museum.com/news/2012/10/30/the-first-of-its-kind-photography-da-carp-and-daubert-1849-trip-to-egypt>
 - [https://www.wikipedia.org/wiki/John_Thornon_\(photographer\)#/media/File:Thornon_The_crawlers.jpg](https://www.wikipedia.org/wiki/John_Thornon_(photographer)#/media/File:Thornon_The_crawlers.jpg)
 - <http://www.hugoberry.com/lincoln-and-franklin/photography/>
- Slide 13: Prensato i mrežna stranica:
 - <https://www.etsy.com/listing/1000000000/early-camera-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>
 - <https://www.etsy.com/listing/1000000000/early-camera-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>
- Slide 14: Prensato i mrežna stranica:
 - <https://www.etsy.com/listing/1000000000/early-camera-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>
 - <https://www.etsy.com/listing/1000000000/early-camera-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>

Prezentacija 1/26

- Slide 15: Prensato i mrežna stranica:
 - <https://www.metmuseum.org/exhibitions/object-of-the-month-1903>
 - <https://www.metmuseum.org/exhibitions/object-of-the-month-1903>
 - <https://www.metmuseum.org/exhibitions/object-of-the-month-1903>
- Slide 16: Prensato i mrežna stranica: <https://www.etsy.com/listing/1000000000/early-camera-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>
- Slide 17: Prensato i mrežna stranica:
 - https://www.historic-camera.com/cgi-bin/frameset.cgi?action=display&login=xxkxk_film
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henrietta2_overview.jpg
- Slide 18: Prensato i mrežna stranica:
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lous_Jacques_Made_Daparn_Shells_and_Fossil_1839.stand.jpg
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piero-Augusto_Bonini_-_Sofia-CPSA/Opus_Milano/SCPSA.jpg
- Slide 19: Prensato i mrežna stranica:
 - <https://www.etsy.com/listing/1000000000/early-camera-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>
 - <https://www.etsy.com/listing/1000000000/early-camera-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>
 - <https://www.etsy.com/listing/1000000000/early-camera-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>
- Slide 20: Prensato i mrežna stranica:
 - <https://www.etsy.com/listing/1000000000/early-camera-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>
 - <https://www.etsy.com/listing/1000000000/early-camera-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>
 - <https://www.etsy.com/listing/1000000000/early-camera-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>
- Slide 21: Prensato i mrežna stranica:
 - <https://www.etsy.com/listing/1000000000/early-camera-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>
 - <https://www.etsy.com/listing/1000000000/early-camera-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>
 - <https://www.etsy.com/listing/1000000000/early-camera-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>
- Slide 22: Prensato i mrežna stranica:
 - <https://www.etsy.com/listing/1000000000/early-camera-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>
 - <https://www.etsy.com/listing/1000000000/early-camera-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>
 - <https://www.etsy.com/listing/1000000000/early-camera-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>
 - <https://www.etsy.com/listing/1000000000/early-camera-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>
 - <https://www.etsy.com/listing/1000000000/early-camera-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>
- Slide 23: Prensato i mrežna stranica: <https://www.etsy.com/listing/1000000000/early-camera-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>
- Slide 24: Prensato i mrežna stranica: <https://www.etsy.com/listing/1000000000/early-camera-early-20th-century-camera-early-20th-century-camera>

Prezentacija 1/27

Pariz kao umjetničko središte

Projektna nastava iz predmeta *Likovna umjetnost*
Učionička nastava, 2. tjedan

Prezentacija 2/1

Skupina II započinje s izlaganjem najavljujući svoju temu.



Prezentacija 2/2

Slika 69. Notre Dame de Paris, zap. 1163., Pariz, Francuska

Slika 70. Adolphe Willette, Édouard Niermans, *Moulin Rouge*, 1889., Pariz, Francuska

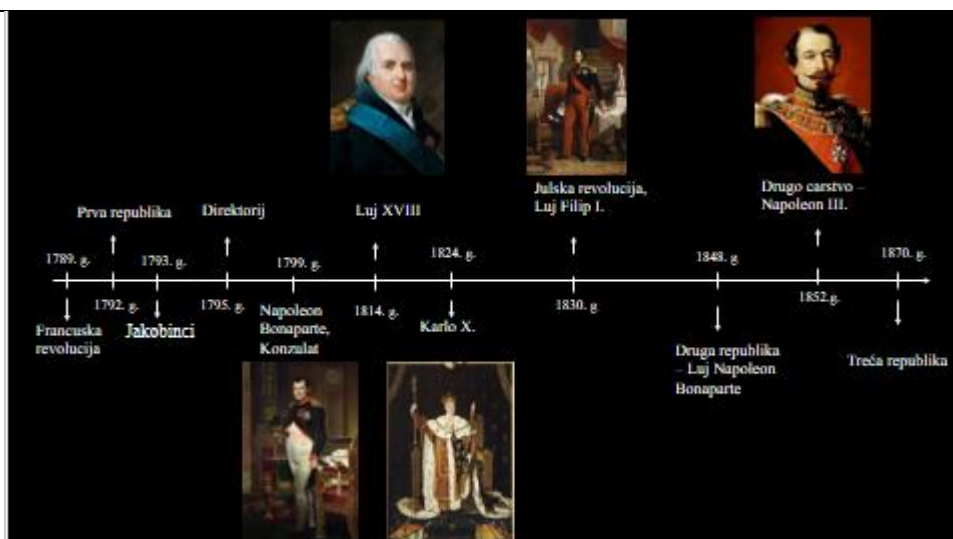
Slika 71. Alexandre Gustave Eiffel, *La Tour Eiffel* 1889., Pariz, Francuska

Slika 72. Jean Chalgrin, *Arc de Triomphe*, 1806., Pariz, Francuska

Slika 73. Ieoh Ming Pei, *Staklena piramida* (ulaz u Musée du Louvre), Piramida, 1989., Pariz, Francuska

Slika 74. Jean-Baptiste Rondelet, Jacques-Germain Soufflot, *Panthéon*, 1790., Pariz, Francuska

Učenici rješavaju zadatak u kojem trebaju prepoznati i imenovati čuvene pariške građevine [Vježba 2, Zadatak 1]. Nakon toga slijedi analiza u kojoj učenici imaju priliku reći što sve znaju o odabranim građevinama.



Prezentacija 2/3

Slika 75. Luj XVIII.

Slika 76. Napoleon Bonaparte.

Slika 77. Karlo X.

Slika 78. Julska revolucija, Luj Filip I.

Slika 79. Napoleon III.

Učenike se ukratko podsjeća na dinamičnu situaciju u Parizu, odnosno u Francuskoj tijekom 19. stoljeća. Kako bi kronologija događaja bila što jasnija, učenici izlaganje prate uz vremensku lentu reproduciranu na prezentaciji.



Prezentacija 2/4

Slika 80. Galerie Vivienne, 1823.

Slika 81. Passage du Grand-Cerf, 1825.

Učenicima se objašnjava pojam *les passages couvertes de Paris*, odnosno fenomen pariških prolaza.



Pariz prije Haussmanna



Pariz nakon Haussmanna

Prezentacija 2/5

Slika 82. Pariz prije Haussmanna.

Slika 83. Pariz nakon Haussmanna.

Učenici uspoređuju izgled tipične pariške ulice prije i poslije Haussmannove obnove. Objašnjava im se pojam bulevara.



Prezentacija 2/6

Slika 84. Pariz prije Haussmanna, tlocrt.

Slika 85. Pariz nakon Haussmanna, raspored ulica.

Učenici uspoređuju plan grada prije i poslije Haussmannovih pregradnji. Govori se o razlozima pregradnje gradske jezgre te prednostima koje su njom dobivene.



Prezentacija 2/7

Slika 86., 87. Carré Saint-Etienne-du-Mont.

Slika 88., 89. Quai des Orfèvres, Pont St-Michel.

Slika 90., 91. Rue Soufflot.

Slika 92., 93. Avenue de l'Opéra.

Slika 94., 95. Rue des Écoles.

Slika 96., 97. La rue de Rivoli.

(Rješenja se pojavljuju naknadno animacijom.)

Učenici rješavaju zadatak u kojem trebaju pažljivo promotriti reproducirane dijelove Pariza prije i poslije Haussmannovih pregradnji te prepoznati pojedine dijelove grada i ključne građevine te na temelju uočenih sličnosti i razlika povezati odgovarajuće parove. Tijekom analize vježbe učenici opisuju promjene između starog i novog Pariza koje mogu vidjeti na reproduciranim fotografijama. [Vježba 2, Zadatak 2]

Francuska akademija i akademizam

- Académie Royale de Peinture et de Sculpture
 - Académie des Beaux-Arts
 - École des Beaux-Arts
- norme
- Salon

Prezentacija 2/8

Izlagači govore o Parizu kao umjetničkom središtu. Objašnjavaju pojam akademije te njezinu ulogu u obrazovanju umjetnika, organiziranju umjetničkih izložbi, ali i oblikovanju umjetničkog tržišta. Također se govori o manifestaciji pariškog Salona.

Hijerarhija tema:

1. povijesne teme
2. portret
3. genre
4. pejzaž
5. mrtva priroda



Jean Francois Millet, *Sakupljačice žita*, 1857. g., ulje na platnu, 84 cm x 1,12 m, Musée d'Orsay, Paris



Jacques-Louis David, *Zakletva Horacija*, 1784. g., ulje na platnu, 329,8 cm x 424,8 cm, Musée du Louvre, Paris

Camille Corot, *Ville-d'Avray*, 1867. g., ulje na platnu, 65 cm x 35 cm National Gallery of Art Washington



Jean Auguste Dominique Ingres, *Napoleon na prijestolju*, 1806. g., ulje na platnu, 259 cm x 162 cm, Musée de l'Armée, Paris

Henri Fantin-Latour, *Vaza s krizantemama*, 1864. g., ulje na platnu, 42,5 x 39,5 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid



Prezentacija 2/9

Slika 98. Jean Francois Millet, *Sakupljačice žita*, 1857., ulje na platnu, 84 cm x 1,12 m, Musée d'Orsay, Paris.

Slika 99. Jacques-Louis David, *Zakletva Horacija*, 1784., ulje na platnu, 329,8 cm x 424,8 cm, Musée du Louvre, Paris.

Slika 100. Camille Corot, *Ville-d'Avray*, 1867., ulje na platnu, 65 cm x 35 cm National Gallery of Art Washington.

Slika 101. Jean Auguste Dominique Ingres, *Napoleon na prijestolju*, 1806., ulje na platnu, 259 cm x 162 cm, Musée de l'Armée, Paris.

Slika 102. Henri Fantin-Latour, *Vaza s krizantemama*, 1864., ulje na platnu, 42,5 x 39,5 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

(Rješenja i legende se pojavljuju naknadno animacijom.)

Učenici rješavaju zadatak u kojem trebaju prepoznati i imenovati teme reproduciranih umjetničkih djela [Vježba 2, Zadatak 3]. Zatim slijedi analiza zadatka te se učenike upoznaje s pojmom hijerarhije kategorija. Govori se o raznim normama koje je umjetnicima nametala Akademija.

Zadatak: Promotrite djela pa ih razvrstajte u dvije skupine:



Édouard Manet, *Bar u Folies-Bergère*, 1882. g., ulje na platnu, 96 x 130 cm, Courtauld Gallery, London



Jacques-Louis David, *Otmica Sabinjanki*, 1799. g., ulje na platnu, 385 x 522 cm, Musée du Louvre, Paris



Alexandre Cabanel, *Rođenje Venera*, 1863. g., ulje na platnu, 130 x 225 cm, Musée d'Orsay, Paris



William-Adolphe Bouguereau, *Nijfe i zlat*, 1873. g., ulje na platnu, 260 x 180 cm, Metropolitan Museum of Art, New York



Georges-Pierre Seurat, *Nedjeljno poslijepodne na otoku La Grande Jatte*, 1886. g., ulje na platnu, 207,6 x 308 cm, Art Institute of Chicago, Chicago



Claude Monet, *Boulevard des Capucines*, 1874. g., ulje na platnu, 80,3 x 60,3 cm, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas

Prezentacija 2/10

Slika 103. Édouard Manet, *Bar u Folies-Bergère*, 1882., ulje na platnu, 96 x 130 cm, Courtauld Gallery, London.

Slika 104. Jacques-Louis David, *Otmica Sabinjanki*, 1799., ulje na platnu, 385 x 522 cm, Musée du Louvre, Paris.

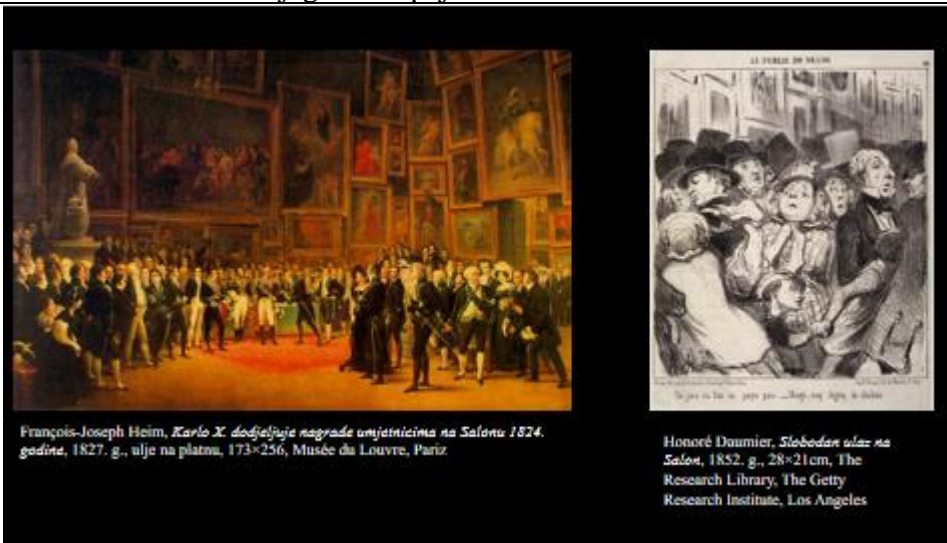
Slika 105. Alexandre Cabanel, *Rođenje Venre*, 1863., ulje na platnu, 130×225 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Slika 106. William-Adolphe Bouguereau, *Nimfe i satir*, 1873., ulje na platnu, 260×180 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Slika 107. Georges-Pierre Seurat, *Nedjeljno poslijepodne na otoku La Grande Jatte*, 1886., ulje na platnu, 207,6×308 cm, Art Institute of Chicago, Chicago.

Slika 108. Claude Monet, *Boulevard des Capucines*, 1874., ulje na platnu, 80,3× 60,3 cm, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas.

Učenici rješavaju vježbu u kojoj, na temelju onoga što su čuli o kriterijima vrednovanja djela na Akademiji, trebaju razvrstati reproducirane likovne primjere u dvije skupine, ovisno o tome pripadaju li akademizmu ili od njega odstupaju.



Prezentacija 2/11

Slika 109. François-Joseph Heim, *Karlo X. dodjeljuje nagrade umjetnicima na Salonu 1824. godine*, 1827., ulje na platnu, 173×256, Musée du Louvre, Pariz.

Slika 110. Honoré Daumier, *Slobodan ulaz na Salon*, 1852., 28×21cm, The Research Library, The Getty Research Institute, Los Angeles.

Govori se o pariškom Salonu, njegovoj ulozi u afirmiranju umjetnika i njegovoj popularnosti.



Prezentacija 2/12

Slika 111. Édouard Manet, *Doručak na travi*, 1863., ulje na platnu, 208 cm×264,5 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

Izlagači govore o umjetnicima koji su se odbili pokoriti pravilima Akademije, počevši od Édouarda Maneta.



Prezentacija 2/13

Slika 112. Édouard Manet, *Olimpija*, 1863., ulje na platnu, 131 cm x 191 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

Govori se o problematici djela *Olimpija*, koje je izloženo na redovnom Salonu. Analiza djela.



Prezentacija 2/14

Slika 113. Gustave Courbet, *Slikarev atelje*, 1855., ulje na platnu, 359x598 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

Slika 114. James McNeill Whistler, *Simfonija u bijelom br. 1 (Djevojka u bijelom)*, 1862., ulje na platnu, 215 cm x 108 cm, National Gallery of Art, Washington.

Izlagači učenike vode kroz analizu odabranih djela koja se odupiru pravilima akademskog slikarstva.

Izvori reprodukcija u prezentaciji:

- Slide 2: Prezzo e modello storico:
 - <https://www.rakur.com/part-buildings-and-structures-reference>
 - <https://www.getyourguide.com/part-116/skip-the-line-tour-by-night-art-sine-experience-44430/>
 - <http://parisby.com/cabaret-performance-at-the-moulin-rouge/>
- Slide 3: Prezzo e modello storico:
 - <http://www.musee-louvre.fr/en/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
 - <http://www.ancillopedia.hr/tatunika.asp?id=73463>
 - [http://hr.wikipedia.org/wiki/Karlo_X._\(kralj_Francuske\)](http://hr.wikipedia.org/wiki/Karlo_X._(kralj_Francuske)) http://hr.wikipedia.org/wiki/Charles_X_in_1629.jpg
 - [http://hr.wikipedia.org/wiki/Laj_Filip_\(kralj_Francuske\)](http://hr.wikipedia.org/wiki/Laj_Filip_(kralj_Francuske)) [http://hr.wikipedia.org/wiki/The_1841_portrait_painting_of_Louis_Philippe_I_\(King_of_the_French\)_by_Winterhalter.jpg](http://hr.wikipedia.org/wiki/The_1841_portrait_painting_of_Louis_Philippe_I_(King_of_the_French)_by_Winterhalter.jpg)
 - <http://www.ancillopedia.hr/tatunika.asp?id=42926>
- Slide 4: Prezzo e modello storico:
 - <https://www.ancillopedia.hr/tatunika.asp?id=73463>
 - <http://www.musee-louvre.fr/en/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
- Slide 4: Prezzo e modello storico:
 - <http://www.musee-louvre.fr/en/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
 - <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris - Rue de Rivoli, Adolphe Brion, 1812-1877, 1855.jpg>
- Slide 6: Prezzo e modello storico:
 - <http://www.musee-louvre.fr/en/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
 - <https://www.citi.it/2015/05/27/parigi-sugli-spa-musei-arrondissements-boulevards/>
- Slide 7: Prezzo e modello storico:
 - <http://www.musee-louvre.fr/en/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
 - http://www.ancillopedia.org/wiki/Avenue_de_Paris?pg=73463&from=de
 - <http://chaos.riviera.net/part-images/mars-6e/>
 - <https://travelpixie.michelin.com/europe/france/land-france-paris/vis-musee/>
 - <http://www.rainey.nypl.org/collections/2013/01/10/paris-documenting-the-disappearance-of-a-medical-city/>
 - <http://www.parisinfo.com/paris-informations/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
 - <http://www.parisinfo.com/paris-informations/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
 - <http://www.parisinfo.com/paris-informations/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
 - <http://www.parisinfo.com/paris-informations/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
 - <http://www.parisinfo.com/paris-informations/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
 - <http://www.parisinfo.com/paris-informations/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
 - <http://www.parisinfo.com/paris-informations/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
 - <http://www.parisinfo.com/paris-informations/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
 - <http://www.parisinfo.com/paris-informations/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
 - <http://www.parisinfo.com/paris-informations/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
 - <http://www.parisinfo.com/paris-informations/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
 - <http://www.parisinfo.com/paris-informations/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
 - <http://www.parisinfo.com/paris-informations/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
 - <http://www.parisinfo.com/paris-informations/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
 - <http://www.parisinfo.com/paris-informations/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
 - <http://www.parisinfo.com/paris-informations/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
 - <http://www.parisinfo.com/paris-informations/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
 - <http://www.parisinfo.com/paris-informations/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
 - <http://www.parisinfo.com/paris-informations/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
 - <http://www.parisinfo.com/paris-informations/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
 - <http://www.parisinfo.com/paris-informations/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412>
 - [http://www.parisinfo.com/paris-informations/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3](http://www.parisinfo.com/paris-informations/visiting-the-museum/visiting-the-museum-in-the-evening-3412/visiting-the-museum-in-the-evening-3412)

Prezentacija 2/15

- Slide 9: Preuzeto s mrežne stranice:
 - https://un.wikipedia.org/wiki/Duch_of_the_Hotels#/media/File:Jacques-Louis_David,_Le_Serment_des_Horacians.jpg
 - https://un.wikipedia.org/wiki/File:Tegres,_Napoleon_on_his_imperial_throne.jpg
 - <http://www.museumofmodernart.org/collections/curator/Charles-Jacques-Henri/Vision-chromosomes>
 - https://en.wikipedia.org/wiki/Carriville_Cornet#/media/File:Corot_villeinterior_750.jpg
 - <http://www.visual-arts-cork.com/paintings-analysis/planars-enfil.htm>
- Slide 10: Preuzeto s mrežne stranice:
 - https://un.wikipedia.org/wiki/File:Edouard_Monet,_A_Bat_at_the_Folies-Berg%C3%AAses.jpg
 - [https://un.wikipedia.org/wiki/File:Edouard_de_Capacines_\(Monet\).jpg](https://un.wikipedia.org/wiki/File:Edouard_de_Capacines_(Monet).jpg)
 - https://un.wikipedia.org/wiki/File:Alexandre_Cabanel_-_The_Birth_of_Venus_-_Google_Art_Project_2.jpg
 - https://un.wikipedia.org/wiki/File:Flouquetnymphs_and_Satyr_MMA_02.jpg
 - https://en.wikipedia.org/wiki/Jacques-Louis_David#/media/File:The_Intervention_of_the_Sabine_Women.jpg
 - https://un.wikipedia.org/wiki/File:Georges_Sourat_-_A_Sunday_on_La_Grande_Jatte_-_1884_-_Google_Art_Project.jpg
- Slide 11: Preuzeto s mrežne stranice:
 - <https://olympia1865.files.wordpress.com/2010/04/annalparisien.jpg>
 - http://www.gutty.edu/art/collections/cenac/art/020048_b1_bf_5.html
- Slide 12: Preuzeto s mrežne stranice:
 - https://un.wikipedia.org/wiki/File:Edouard_Monet_-_Lunchon_on_the_Grass_-_Google_Art_Project.jpg
- Slide 13: Preuzeto s mrežne stranice:
 - <http://www.thememoryofjettie-monet-adoisart-works.com>
- Slide 14: Preuzeto s mrežne stranice:
 - <http://www.gustave-courbot.com/the-artists-studio.jpg>
 - [https://un.wikipedia.org/wiki/File:Whistler_James_Symphony_in_White_no_1_\(The_White_Girl\)_1862.jpg](https://un.wikipedia.org/wiki/File:Whistler_James_Symphony_in_White_no_1_(The_White_Girl)_1862.jpg)

Prezentacija 2/16

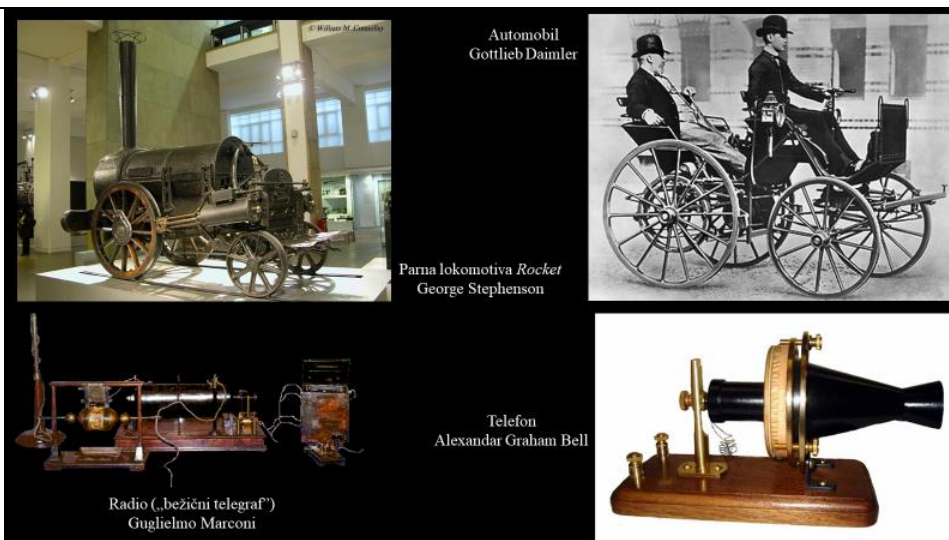
8.5.3. Prezentacija 3

Bijeg od modernog svijeta i akademizma I

Projektna nastava iz predmeta *Likovna umjetnost*
Učionička nastava, 3. tjedan

Prezentacija 3/1

Skupina III započinje s izlaganjem najavljujući svoju temu.



Prezentacija 3/2

Slika 115. George Stephenson, parna lokomotiva Rocket.

Slika 116. Guglielmo Marconi, radio („bežični telegraf“).

Slika 117. Gottlieb Daimler, automobil.

Slika 118. Alexandar Graham Bell, telefon.

Izlagači učenike podsjećaju na važne izume koje je iznijedrila industrijska revolucija te na promjene koje su ti izumi značili za svakodnevni život.

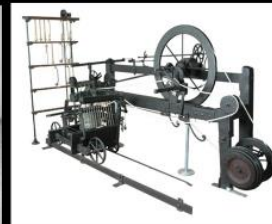
Industrijska revolucija – tekstilna industrija



Predilica na vodeni pogon
Richard Arkwright



Višestruka predilica
James Hargreaves



Višestruka predilica
Samuel Crompton



Šivaća mašina
Isaac Merritt Singer

Prezentacija 3/3

Slika 119. Richard Arkwright, predilica na vodeni pogon.

Slika 120. James Hargreaves, višestruka predilica.

Slika 121. Samuel Crompton, višestruka predilica.

Slika 122. Isaac Merritt Singer, šivaća mašina.

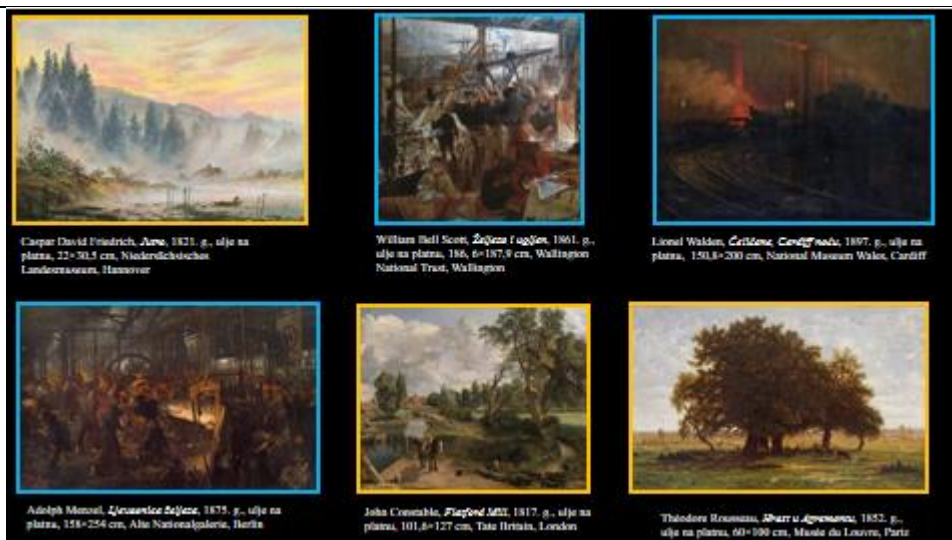
Izlagači ostale učenike podsjećaju na novosti koje su se dogodile u tekstilnoj industriji za vrijeme industrijske revolucije te o njihovim pozitivnim i negativnim stranama.

Negativne strane industrijske revolucije

- strojevi zamjenjuju ljudski rad → rast nezaposlenosti
- prenapučenost gradova
- loši radni uvjeti i iznimno niske plaće
- ženska i dječja radna snaga
- siromaštvo
- loša kvaliteta života i smanjen životni vijek
- zagađenje
- ...

Prezentacija 3/4

Nastavlja se razgovor o lošim posljedicama industrijske revolucije. Ukratko se raspravlja o odnosu umjetnika prema industrijskoj revoluciji.



Prezentacija 3/5

Slika 123. Caspar David Friedrich, *Jutro*, 1821., ulje na platnu, 22×30,5 cm, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover.

Slika 124. William Bell Scott, *Željezo i ugljen*, 1861., ulje na platnu, 186, 6×187,9 cm, Wallington National Trust, Wallington.

Slika 125. Lionel Walden, *Čeličane, Cardiff noću*, 1897., ulje na platnu, 150,8×200 cm, National Museum Wales, Cardiff.

Slika 126. Adolph Menzel, *Ljevaonica željeza*, 1875., ulje na platnu, 158×254 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

Slika 127. John Constable, *Flatford Mill*, 1817., ulje na platnu, 101,6×127 cm, Tate Britain, London.

Slika 128. Théodore Rousseau, *Hrast u Apremontu*, 1852., ulje na platnu, 60×100 cm, Musée du Louvre, Pariz.

Izlagači otvaraju temu odnosa umjetnika prema modernizaciji i industrijalizaciji. Učenici rješavaju zadatak u kojem trebaju reprodukcije razvrstati u dvije skupine ovisno o temi, odnosno motivima koju prikazuju. [Vježba 3, Zadatak 1]. Slijedi analiza vježbe.



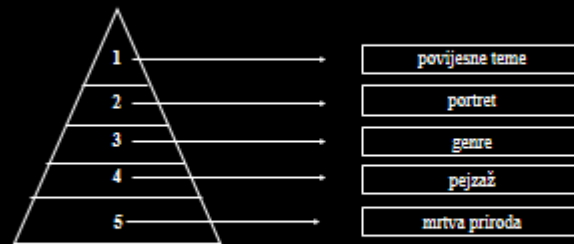
Prezentacija 3/6

Slika 129. Francuska, karta

Slika 130. Théodore Rousseau, *Šuma Fontainebleau*, 1867., ulje na platnu, 72×93 cm, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux.

Učenike se upoznaje s djelovanjem i idejama takozvane barbizonske škole.

Hijerarhija tema:



Prezentacija 3/7

Učenici rješavaju zadatak u kojem se trebaju prisjetiti i nabrojati teme koje je Akademija odobravalala te ih posložiti prema hijerarhiji kategorija [Vježba 3, Zadatak 2]. Objašnjava se mjesto krajolika u hijerarhiji tema.

Barbizonska škola



Jean-François Millet, *Jesenski pejzaž s puranima*, o. 1873., ulje na platnu, 81×99 cm, Privatna kolekcija



Charles-François Daubigny, *Obala rijeke*, 1863., ulje na dasci, 36,5×66,6 cm, Privatna kolekcija



Théodore Rousseau, *Pod brezama*, 1842.–1843., ulje na dasci, 42,2×64,4 cm, Toledo Museum of Art, Toledo

Prezentacija 3/8

Slika 131. Jean-François Millet, *Jesenski pejzaž s puranima*, o. 1873., ulje na platnu, 81×99 cm, Privatna zbirka.

Slika 132. Charles-François Daubigny, *Obala rijeke*, 1863., ulje na dasci, 36,5×66,6 cm, Privatna zbirka.

Slika 133. Théodore Rousseau, *Pod brezama*, 1842.–1843., ulje na dasci, 42,2×64,4 cm, Toledo Museum of Art, Toledo.

Izlagači predstavljaju predstavnike barbizonske škole te njihove dodirne točke, ali i posebnosti.



John Constable, *Kola sa sijenom (Pejzaž: Podne)*, 1821. g., ulje na platnu, 130×185 cm, The National Gallery, London



Joseph Mallord William Turner, *Erupcija Vezuva*, 1817. g., akvarel, 39,7×28,6 cm, Yale Centre For British Art, New Haven

Prezentacija 3/9

Slika 134. John Constable, *Kola sa sijenom (Pejzaž: Podne)*, 1821., ulje na platnu, 130×185 cm, The National Gallery, London.

Slika 135. Joseph Mallord William Turner, *Erupcija Vezuva*, 1817., akvarel, 39,7×28,6 cm, Yale Centre For British Art, New Haven.

Izlagači govore o pejzažistima u Engleskoj, Johnu Constableu i Williamu Turneru te o karakteristikama njihovog slikarstva.



Caspar David Friedrich, *Redovnik uz more*, 1808.–1810., ulje na platnu, 108×170 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin

Prezentacija 3/10

Slika 136. Caspar David Friedrich, *Redovnik uz more*, 1808.–1810., ulje na platnu, 108×170 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

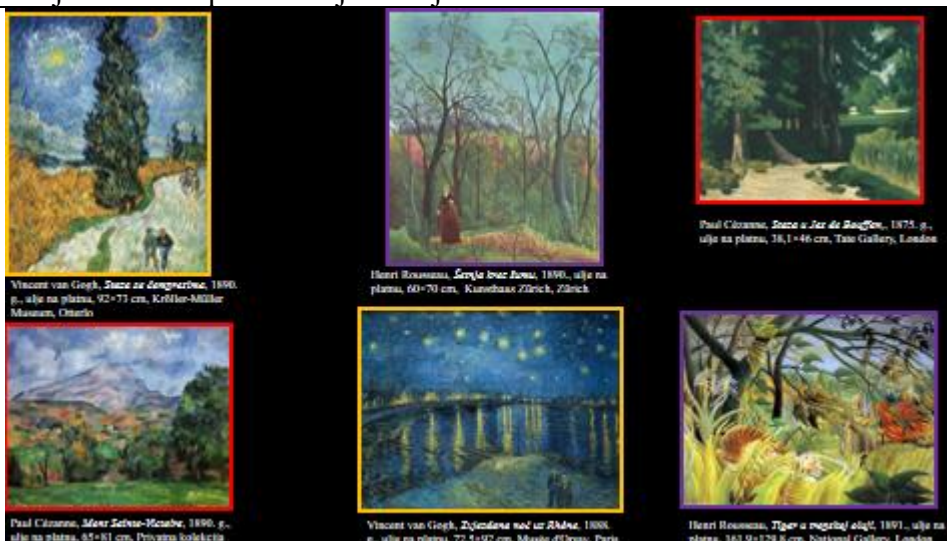
Govori se o posebnostima krajolika Caspara Davida Friedricha. Objašnava se pojam panteističkog krajolika.



Prezentacija 3/11

Slika 137.-142. detalji slika 143.–148.

Odabrani detalji služe kao pomoć u rješavanju zadatka.



Prezentacija 3/12

Slika 143. Vincent van Gogh, *Staza sa čempresima*, 1890., ulje na platnu, 92×73 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo.

Slika 144. Henri Rousseau, *Šetnja kroz šumu*, 1890., ulje na platnu, 60×70 cm, Kunsthaus Zürich, Zürich.

Slika 145. Paul Cézanne, *Staza u Jas de Bouffan*, 1875., ulje na platnu, 38,1×46 cm, Tate Gallery, London.

Slika 146. Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire*, 1890., ulje na platnu, 65×81 cm, Privatna zbirka.

Slika 147. Vincent van Gogh, *Zvezdana noć uz Rhône*, 1888., ulje na platnu, 72,5×92 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

Slika 148. Henri Rousseau, *Tigar u tropskoj oluji*, 1891., ulje na platnu, 161,9×129,8 cm, National Gallery, London.

(Rješenja i legende se pojavljuju naknadno kao animacija.)

Učenici rješavaju zadatak u kojem trebaju promotriti prikazana djela i njihove detalje te ih na osnovu razlika između slikarskih rukopisa koje raspoznaju na djelima razvrstati u tri skupine [Vježba 3, Zadatak 3]. Nakon toga slijedi analiza vježbe i razgovor o slikarima čija su djela reproducirana, odnosno njihovom odnosu prema krajoliku.



Paul Gauguin, *Vizija nakon propovijedi (Jakov se hrve s anđelom)*, 1888. g., ulje na platnu, 74,4×93,1 cm, Scottish National Gallery, Edinburgh



Paul Gauguin, *No te aha o e riri*, 1896. g., ulje na platnu, 95×130 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago

Prezentacija 3/13

Slika 149. Paul Gauguin, *Vizijska nakon propovijedi (Jakov se hrve s anđelom)*, 1888., ulje na platnu, 74,4×93,1 cm, Scottish National Gallery, Edinburgh.

Slika 150. Paul Gauguin, *No te aha o e riri*, 1896. g., ulje na platnu, 95×130 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago.

Izlagači govore o Paulu Gauguinu i njegovom odnosu prema industrijalizaciji te o njegovom preseljenju u gradić Pont-Aven u Bretanji te naposljetku na Tahiti. Objašnjava se pojam sintetizam.



Jean Auguste Dominique Ingres, *Velika odaliska*, 1814. g., ulje na platnu, 91×16 cm, Musée du Louvre, Pariz



Eugène Delacroix, *Alžirske žene*, 1834. g., ulje na platnu, 180×229 cm, Musée du Louvre, Pariz



Prezentacija 3/14

Slika 151. Jean Auguste Dominique Ingres, *Velika odaliska*, 1814., ulje na platnu, 91×16 cm, Musée du Louvre, Pariz.

Slika 152. Eugène Delacroix, *Alžirske žene*, 1834., ulje na platnu, 180×229 cm, Musée du Louvre, Pariz.

Objašnjava se pojam orijentalizam na primjerima djela Ingres i Delacroixa.

Učenici rješavaju zadatak u kojem trebaju prepoznati i imenovati orijentalne motive na prikazanim reprodukcijama [Vježba 3, Zadatak 4]. Slijedi analiza zadatka.



Antoine-Jean Gros, *Napoleon u bolnici za okužene u Jaffi, 11. ožujka 1799. g.*, 1804. g., ulje na platnu, 532×720 cm, Musée du Louvre, Pariz



Jean-Léon Gérôme, *Krotiteljica zmija*, 1879. g., ulje na platnu, 83,8×122,1 cm, The Clark Art Institute, Williamstown

Prezentacija 3/15

Slika 153. Antoine-Jean Gros, *Napoleon u bolnici za okužene u Jaffi, 11. ožujka 1799. g.*, 1804., ulje na platnu, 532×720 cm, Musée du Louvre, Pariz.

Slika 154. Jean-Léon Gérôme, *Krotiteljica zmija*, 1879., ulje na platnu, 83,8×122,1 cm, The Clark Art Institute, Williamstown.

Nastavak razgovora o orijentalizmu te naglašavanje korištenja orijentalizma u svrhu promicanja i slavljenja francuskog imperijalizma.



Utagawa Hiroshige, *Šljivik, Kameido*, 1857. g., drvorez u boji, 34×22,6 cm, Brooklyn Museum of Art, New York



Katsushika Hokusai, *Veliki val kod Kanagawe*, o. 1830. g., drvorez u boji, 26×38 cm, drvorez u boji, British Museum, London

Prezentacija 3/16

Slika 155. Utagawa Hiroshige, *Šljivik, Kameido*, 1857., drvorez u boji, 34×22,6 cm, Brooklyn Museum of Art, New York.

Slika 156. Katsushika Hokusai, *Veliki val kod Kanagawe*, o. 1830., drvorez u boji, 26×38 cm, drvorez u boji, British Museum, London.

Objašnjava se pojam japanizam i ukiyo-e slikarstvo.



Prezentacija 3/17

Slika 157. James Tissot, *La Japonaise au bain*, 1864., 208×124 cm, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Dijon.

Slika 158. James McNeill Whistler, *Simfonija u bijelom br. II: Mala bijela djevojka*, 1864., ulje na platnu, 76,7×51,3 cm, The Tate Gallery, London.

Slika 159. Edgar Degas, *Orkestar pariške opere*, o. 1870., ulje na platnu, 56,5×46,2 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

Izlagači s učenicima analiziraju elemente japanizma, odnosno japanske ikonografije na odabranim slikovnim primjerima.

Izvori reprodukcija u prezentaciji:

- Slide 2: Preuzeto s mrežne stranice:
 - <http://www.american-rails.com/stephenson-rail.html>
 - <http://www.starrappa.it/en/10.htm>
 - <http://www.dailymail.com/company/tradition/company-history/1886-1920.html>
 - <http://www.antiquedephotography.com/communal.html>
- Slide 3: Preuzeto s mrežne stranice:
 - <http://collection.sciencemuseum.org.uk/object/co44833/arkwrights-water-frame-1775-spinning-machine>
 - <http://www.pinterest.com/pin/29554679426725041/>
 - http://uk.wikipedia.org/wiki/Darstellung_Made_in_Japan.jpg
 - <http://hermes.nl/singer-sewing-machine-company/singer-turtle-back-model-sewing-machine.html>
- Slide 5: Preuzeto s mrežne stranice:
 - https://en.wikipedia.org/wiki/The_Adelphi_Manor_-_Eismannwork_-_Google_Art_Project.jpg
 - https://en.wikipedia.org/wiki/The_William_Bell_Score_-_Iron_and_Coal.jpg
 - <https://art4blog.wordpress.com/2015/10/01/business-and-industrialization-in-british-and-american-art/>
 - https://en.wikipedia.org/wiki/Darstellung_Made_in_Japan.jpg
 - https://en.wikipedia.org/wiki/The_Caspar_David_Friedrich_009.jpg
 - <http://www.tate.org.uk/art/artworks/constable-flarford-enfil-scene-on-a-navigable-river-w01273>
- Slide 6: Preuzeto s mrežne stranice:
 - <http://www.royal.gov.uk/Heritage/2700/road-ways/Heritage.html>
 - <http://www.royal.gov.uk/Heritage/2700/road-ways/Heritage.html>
- Slide 8: Preuzeto s mrežne stranice:
 - <https://www.royal.gov.uk/Heritage/2700/road-ways/Heritage.html>
 - <https://www.royal.gov.uk/Heritage/2700/road-ways/Heritage.html>
 - <https://www.royal.gov.uk/Heritage/2700/road-ways/Heritage.html>

Prezentacija 3/18

- Slide 9: Prezento e mrelna stranica:
 - https://en.wikipedia.org/wiki/John_Gauche:_The_Hermitage
 - <https://www.wikiart.org/en/John-Gauche/Portrait-of-a-monk-by-the-sea-1817>
- Slide 10: Prezento e mrelna stranica:
 - <https://www.wikiart.org/en/Jean-Francois-Millet/The-Work-by-the-Sea-1818>
- Slide 11: Prezento e mrelna stranica:
 - <https://www.wikiart.org/en/Jean-Carasso/Icon-Saint-Victor-1>
 - http://www.impressionistgallery.co.uk/artists/Carasso/pictures/T01074_9.jpg
 - <https://www.wikiart.org/en/Jean-Carasso/The-Walk-to-the-Forest-1890>
 - <https://www.wikiart.org/en/Jean-Carasso>
 - <https://www.wikiart.org/en/Vincent-van-Gogh/The-Story-at-Night-1888-2>
 - <https://www.wikiart.org/en/Vincent-van-Gogh/Head-with-Cypresses-1890>
- Slide 12: Prezento e mrelna stranica:
 - <https://www.wikiart.org/en/Jean-Paul-Gauguin/The-Visions-of-the-Surreal-Jacob-meeting-with-the-angel-1888>
 - https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0a/Jean-Paul_Gauguin_-_Why_am_i_so_angry_-_1890.jpg
- Slide 13: Prezento e mrelna stranica:
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres,_La_Gauche_Oddesque,_1814.jpg
 - <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0a/Jean-Auguste-Dominique-Ingres-the-venue-of-algiers-1824.jpg>
- Slide 14: Prezento e mrelna stranica:
 - https://en.wikipedia.org/wiki/Bouguere_Visiting_the_Pleasure_Victims_of_JaFai/endaFile/Amintio-Jean_Gaut_-_Bouguere_violent_les_piedsCHAWW/CPSA/N_de_JaFai.jpg
 - <https://faintart.com/en/Featured-the-works-of-jean-paul-gauguin.html>
- Slide 15: Prezento e mrelna stranica:
 - https://en.wikipedia.org/wiki/Danckels:The_Great_Wine_of_Kanagawa.jpg
 - https://en.wikipedia.org/wiki/Endo/endaFile/Da_preimboconqant_in_Kaneko-Rijomassan_BP-1-1856-743.jpg
- Slide 16: Prezento e mrelna stranica:
 - https://en.wikipedia.org/wiki/File:James_Thorn_-_La_Japonaise_au_huis.jpg
 - [https://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_in_White,_No._2:_The_Little_White_Girl/multimedia/File/Whitaker_James_Symphony_in_White_no_2_\(The_Little_White_Girl\)_1864.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_in_White,_No._2:_The_Little_White_Girl/multimedia/File/Whitaker_James_Symphony_in_White_no_2_(The_Little_White_Girl)_1864.jpg)
 - http://www.muse-sney.fr/en/collections/works-in-focus/painting.html?no_cache=1&core=den_darcorem.p1%5Bshow%5D%5D=1864

Prezentacija 3/19

8.5.4. Prezentacija 4

Bijeg od modernog svijeta i akademizma II

Projektna nastava iz predmeta *Likovna umjetnost*
Učionička nastava, 4. tjedan

Prezentacija 4/1

Skupina IV započinje s izlaganjem najavljujući svoju temu.

- Industrijska revolucija – negativne strane?

- EGZOTIZAM?

- UTOPIJA?

- JAPANIZAM?

- ESKAPIZAM?

- ORIJENTALIZAM?

- religija → nazarenci

Prezentacija 4/2

Učenike se podsjeća na negativne strane industrijske revolucije te na različite odnose umjetnika prema temi modernizacije i industrijalizacije. Učenici rješavaju vježbu u kojoj se trebaju prisjetiti i objasniti pojmove egzotizam, utopija, japanizam, eskapizam i orijentalizam [Vježba 4, Zadatak 1].

Učenicima se ukratko govori o nazarencima, skupini umjetnika koji su bijeg od modernog svijeta našli u religiji. Opisuju njihove stavove i ciljeve.



Prezentacija 4/3

Slika 160. Johann Friedrich Overbeck, *Prodaja Josipa*, 1816.–1817., freska, 243×304 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

Slika 161. Peter von Cornelius, *Josip se otkriva svojoj braći*, 1816.–1817., freska, 236×290 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

Slika 162. Peter von Cornelius, *Josip tumači faraonove snove*, 1816.–1817., freska, 236×290 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

Slika 163. Friedrich Wilhelm Schadow, *Jakov žaluje za Josipom*, 1816.–1817., freska, Alte Nationalgalerie, Berlin.

Učenike se upućuje na vježbu u kojoj trebaju povezati ulomke iz Biblije s reproduciranim dijelovima ciklusa fresaka iz Casa Bartholdy, koje se danas nalaze u Alte Nationalgalerie u Berlinu.



Johann Friedrich Overbeck, *Prodaja Josipa*, 1816.–1817. g., freska, 243×304 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin

(...) Dakle, u času kad Josip stiže k svojoj braći, ona mu strgoše tuniku, prinčevsku tuniku koju je imao na sebi. Dočepaše ga se i baciše u jamu; ta jama bijaše prazna, ne bijaše u njoj vode. Potom sjedoše jesti. Digavši oči, oni vidješe jednu karavamu Ismaelita koji su dolazili iz Galada i čije deve su prenosile tragantovu, terpentinsku i ledanu-movu smolu za prodaju u Egiptu. Juda reče svojoj braći: »Koje koristi ako bi ubili svojeg brata i sakrili njegovu krv? Hajdemo ga prodati Ismaelitima i ne nosimo ruke na njega, jer naš je brat, to jest naše meso.« Braća ga njegova poslušашe. Madijanski trgovci koji pro-lažaše izvukoše Josipa iz ruke i prodadoše ga za četrdeset srebrenih šikala Ismaelitima, koji ga odvedoše u Egipat. (...)

Prezentacija 4/4

Slika 164. Johann Friedrich Overbeck, *Prodaja Josipa*, 1816.–1817., freska, 243×304 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

Analiza vježbe.



Peter von Cornelius, *Josip se otkriva svojoj braći*, 1816.–1817. g. freska, 236×290 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin

(...) Josip se nije mogao svladati pred svima njima koji su stajali pred njim. »Izvedite sve moje ljude«, prodera se on. Nitko od njih nije bio nazočan kad se on dade prepoznati svojoj braći. On zajeca tako jako da ga Egipćani začuše, čak i kuća Faraonova. »Ja sam Josip, reče on svojoj braći. Moj otac da li je još u životu?« Ali njegova braća ne mogoše mu odgovoriti, toliko su drhtali pred njim. Josip reče svojoj braći: »Dodite do mene.« Oni se približiše. »Ja sam Josip, vaš brat, reče on, ja kojeg ste prodali u Egipat. Ali ne žalostite se sada i ne budite uznemireni što me vidite prodanog ovdje, jer je Bog taj koji me poslao pred vama da bih vam spasio živote. (...)

Prezentacija 4/5

Slika 165. Peter von Cornelius, *Josip se otkriva svojoj braći*, 1816.–1817., freska, 236×290 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

Analiza vježbe.



Peter von Cornelius, *Josip tumači faraonove snove*, freska, 236×290 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin

(...) Faraon dade pozvati Josipa kojeg na vrat na nos izvukoše iz tamnice. Obrijaše ga, presvukoše i on se nađe kod Faraona. Ovaj reče Josipu: »Sanjao sam jedan san a nitko ga ne zna protumačiti. Ali čuo sam pričati o tebi kako čuši ispričati san, ti ga mogaše isto i protumačiti. Josip ovako odgovori Faraonu: »I bez mene, Bog će znati dati jedan spasonosan odgovor Faraonu.« Faraon tad reče Josipu: »Sanjah i vidjeh sebe stojati na obali Nila (...)«

Prezentacija 4/6

Slika 166. Peter von Cornelius, *Josip tumači faraonove snove*, 1816.–1817., 236×290 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

Analiza vježbe.



Friedrich Wilhelm Schadow, *Jakov žaliuje za Josipom*, 1816.–1817. g., freska, Alte Nationalgalerie, Berlin

(...) Oni uzeše Josipovu tuniku i, zaklaviši jednog jarca, natopiše ju njegovom krvlju. Oni poslaše odnijeti princu tuniku svojem ocu i reći mu: »Ovo smo našli. Prepoznaješ li ti tuniku svojeg sina ili ne.« On ju prepozna i povika: »Tunika mojeg sina! Jedna ga je divlja zvijer požderala, Josip je raskomadana!« Jakov rastrga svoju odjeću, opasa kostrijet i uze žaliti svojeg sina za dugo vrijeme. Kad svi njegovi sinovi i njegove kćeri dođoše ga tješiti, on se odbi tješiti jer, govoraše on »u žalosti ja ću sići k svojem sinu u boravište mrtvih«. Njegov ga otac oplaka, a Madijanci ga prodadoše u Egiptu Potifaru, eunuhu Faraonovom, velikom ključaru (...)

Prezentacija 4/7

Slika 167. Friedrich Wilhelm Schadow, *Jakov žaliuje za Josipom*, 1816.–1817., freska, Alte Nationalgalerie, Berlin.

Analiza vježbe.



Friedrich von Gärtner, Ludwigskirche, München, 1829.–1844., interijer



Peter von Cornelius, *Posljednji sud*, freska, 19×12 m, Ludwigskirche, München

Prezentacija 4/8

Slika 168. Friedrich von Gärtner, Ludwigskirche, München, 1829.–1844., interijer.

Slika 169. Peter von Cornelius, *Posljednji sud*, freska, 19×12 m, Ludwigskirche, München.

Učenicima se navode još neka važna djela nazarenaca, a kao primjer im se prikazuje monumentalni *Posljednji sud* Petera von Corneliusa.



John Everett Millais, *Ofelija*, 1851.–1852. g., ulje na platnu, 76,2×111,8 cm, Tate Britain, London

Prezentacija 4/9

Slika 170. John Everett Millais, *Ofelija*, 1851.–1852., ulje na platnu, 76,2×111,8 cm, Tate Britain, London.

Izlagači predstavljaju umjetničku skupinu preraphaelita u Engleskoj, njihove ideje, ciljeve i predstavnike.



John Everett Millais, *Krist u roditeljskoj kući*, 1850. g., ulje na platnu, 86,4×139,7 cm, Tate Britain, London

Anton Raphael Mengs, *Sveta obitelj sa Svetim Ivanom Krstiteljem*, 1763. g., ulje na platnu, 200×136 cm, Privatna kolekcija

Prezentacija 4/10

Slika 171. John Everett Millais, *Krist u roditeljskoj kući*, 1850., ulje na platnu, 86,4×139,7 cm, Tate Britain, London.

Slika 172. Anton Raphael Mengs, *Sveta obitelj sa Svetim Ivanom Krstiteljem*, 1763. g., ulje na platnu, 200×136 cm, Privatna zbirka.

Učenici rješavaju zadatak u kojem trebaju usporediti dva prikaza Svete obitelji – Millaisovog *Krista u roditeljskoj kući* i *Svetu obitelj sa Svetim Ivanom Krstiteljem* Antona Raphaela Mengsa [Vježba 4, Zadatak 2]. Nakon toga slijedi analiza vježbe.

Govori se o naturalizmu u Millaisovom prikazu spram Mengsovog idealizma.

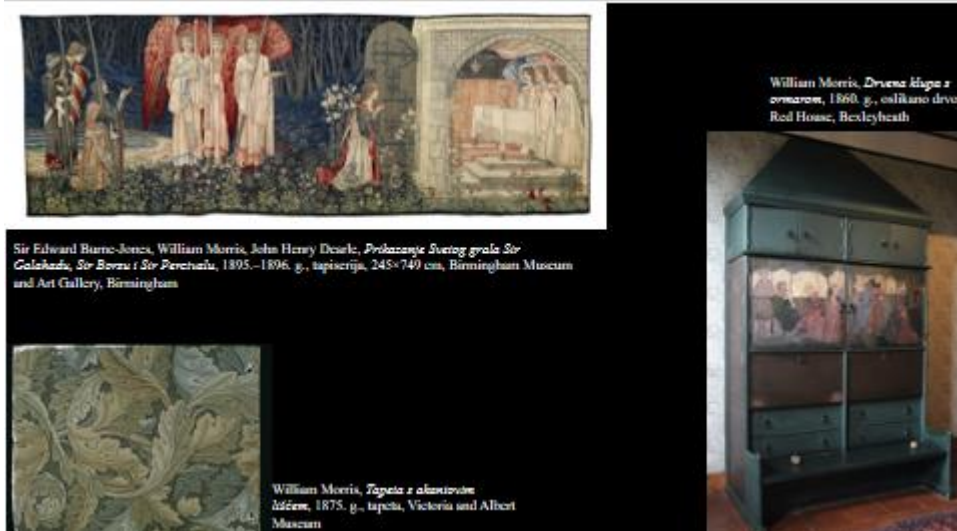


Prezentacija 4/11

Slika 173. Dante Gabriel Rossetti, *Ecce Ancilla Domini*, 1850., ulje na platnu, 73×41,9 cm, Tate Britain, London.

Slika 174. Dante Gabriel Rossetti, *Djevojaštvo Djevice Marije*, 1849., ulje na platnu, 83,2×65,4 cm, Tate Britain, London.

Nastavlja se izlaganje o karakteristikama preraphaelitskog slikarstva. Govori se o izrazitoj svjetlini (postignutoj slikanjem na bijeloj podlozi) i čistoj, intenzivnoj boji preraphaelitskih djela te mekim potezima kista.



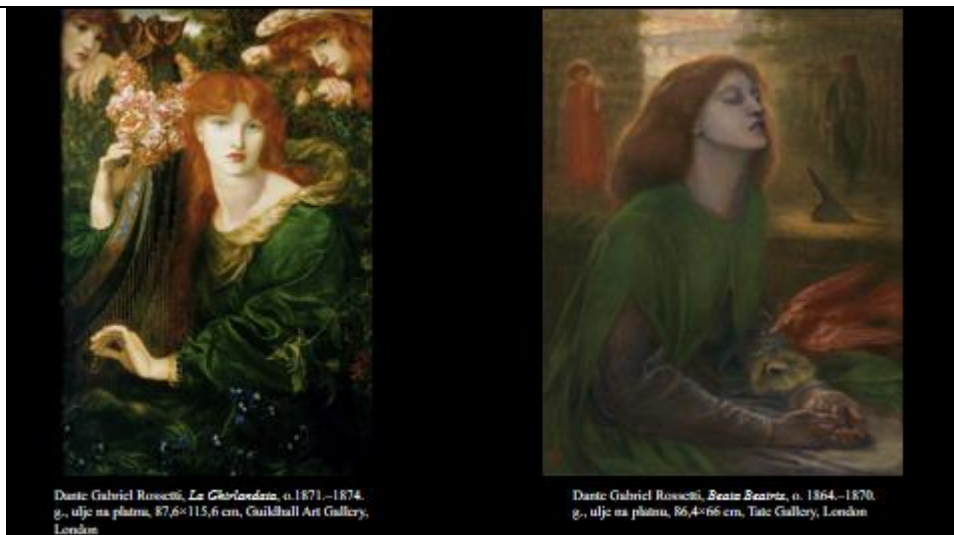
Prezentacija 4/12

Slika 175. Sir Edward Burne-Jones, William Morris, John Henry Dearle, *Prikazanje Svetog grala Sir Galahadu, Sir Borsu i Sir Percivalu*, 1895.–1896., tapiserija, 245×749 cm, Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham.

Slika 176. William Morris, *Drvena klupa s ormarom*, 1860., oslikano drvo, Red House, Bexleyheath.

Slika 177. William Morris, *Tapeta s akantovim lišćem*, 1875., tapeta, Victoria and Albert Museum.

Učenike se upoznaje s djelovanjem i idejama Williama Morrisa te njegovom tvrtkom Morris, Marshall, Faulkner & Company (kasnije Morris & Co.). Međunarodni pokret Arts and Crafts.

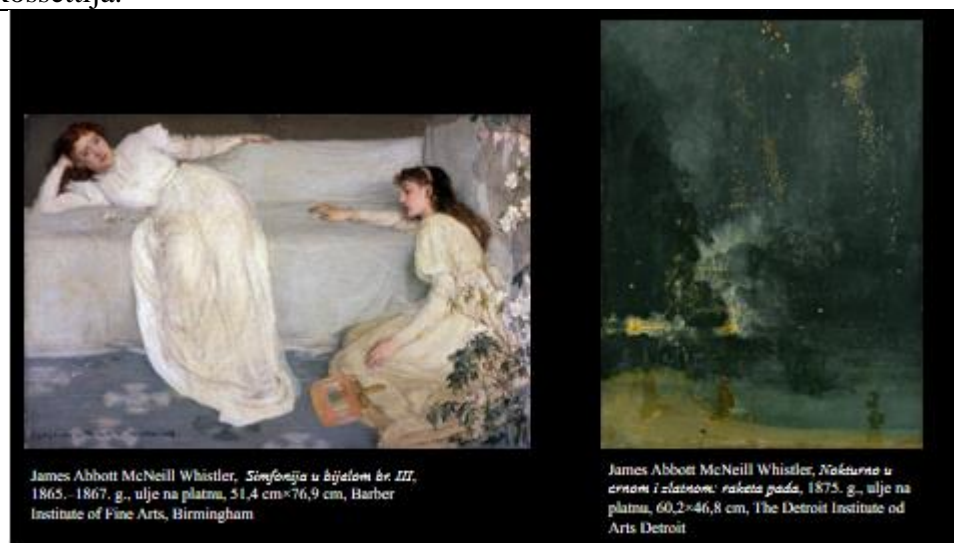


Prezentacija 4/13

Slika 178. Dante Gabriel Rossetti, *La Ghirlandata*, o.1871.–1874., ulje na platnu, 87,6×115,6 cm, Guildhall Art Gallery, London.

Slika 179. Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, o. 1864.–1870., ulje na platnu, 86,4×66 cm, Tate Gallery, London.

Objašnjavaju se pojmovi esteticizam i larpurlartizam. Analiza i usporedba dva djela Dantea Gabriela Rossettija.



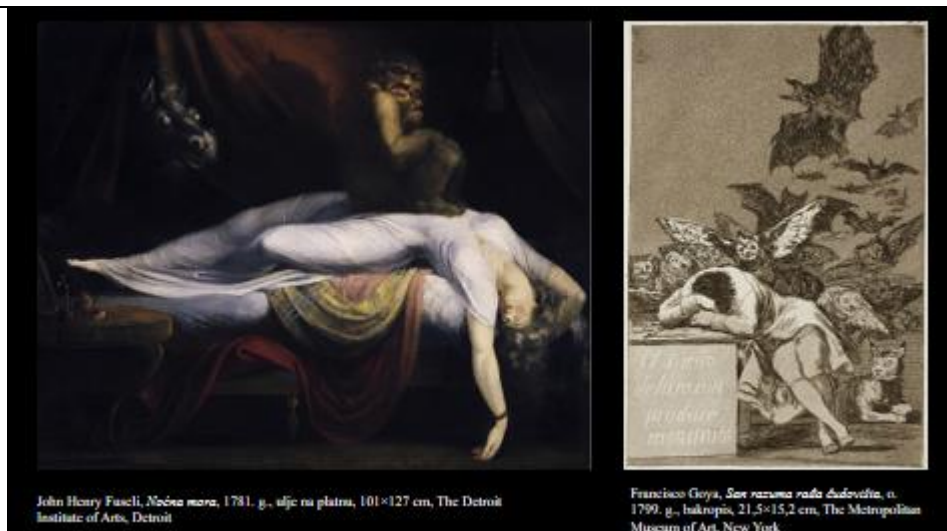
Prezentacija 4/14

Slika 180. James Abbott McNeill Whistler, *Simfonija u bijelom br. III*, 1865.–1867., ulje na platnu, 51,4 cm×76,9 cm, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham.

Slika 181. James Abbott McNeill Whistler, *Nokturno u crnom i zlatnom: raketa pada*, 1875., ulje na platnu, 60,2×46,8 cm, The Detroit Institute of Arts, Detroit.

Analiza djela *Simfonija u bijelom br. III* Jamesa Abbotta McNeilla Whistlera. Učenici imenuju elemente esteticizma.

Izlagači objašnjavaju kontroverzu oko djela *Nokturno u crnom i zlatnom: raketa pada*. Objašnjava se pojam tonalizam, odnosno tonalno slikarstvo.



Prezentacija 4/15

Slika 182. John Henry Fuseli, *Noćna mora*, 1781., ulje na platnu, 101×127 cm, The Detroit Institute of Arts, Detroit.

Slika 183. Francisco Goya, *San razuma rađa čudovišta*, o. 1799., bakropis, 21,5×15,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Učenicima se objašnjavaju polazišta i ideje simbolizma te uloga razvoja psihologije za razvoj simbolizma.

Preteče simbolizma, John Henry Fuseli i Francisco Goya. Navode se elementi simbolizma.



Prezentacija 4/16

Slika 184. Gustave Moreau, *Jupiter i Semela*, 1894., ulje na platnu, 213×118 cm, Musée National Gustave-Moreau, Pariz.

Slika 185. Gustave Moreau, *Ukazanje*, 1876., akvarel, 106×72 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

Izlagači ukratko predstavljaju Gustavea Moreau kao jednog od najplodnijih simbolista. Navode se karakteristike njegova pristupa. Govori se o temi *femme fatale*.



Prezentacija 4/17

Slika 186. Odilon Redon, *Jaje*, 1885., ugljen na papiru, 29,3×22,6 cm, Narodni muzej u Beogradu,

Slika 187. Odilon Redon, *Čovjek kaktus*, 1882., ugljen na papiru, 46,5×31,5 cm, Museum of Modern Art, New York.

Slika 188. Odilon Redon, *U ravnoteži*, 1880., ugljen na papiru, 38×36 cm, Privatna zbirka.

Slika 189. Odilon Redon, *Glava sv. Ivana Krstitelja*, 1868., olovka i kreda na papiru, 29,2×34 cm, Museum of Modern Art, New York.

Učenici rješavaju zadatak u kojem je reproducirano nekoliko Redonovih djela, a njihov je zadatak da ih na temelju motiva pokušaju povezati s njihovim nazivima. Slijedi analiza vježbe.

Govori se o umjetničkoj fiksaciji na neki motiv i slikanju u serijama.



Prezentacija 4/18

Slika 190. Odilon Redon, *Oko poput čudnog balona uzdiže se prema beskraju*, 1882., litografija, 25,9×17,8 cm, Museum of Modern Art, New York.

Slika 191. Odilon Redon, *Zatvorene oči*, 1890., ulje na platnu, 44×36 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

Navode se još neki primjeri slikanja u serijama kod Redona – motiv ljudskog oka i motiv ljudske glave sa zatvorenim očima.



Edvard Munch, *Krik*, 1893. g., ulje i tempera na kartonu, 90×75 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo



Edvard Munch, *Tjeskoba*, 1894. g., ulje i tempera na kartonu, 94×74 cm, Munch-museet, Oslo

Prezentacija 4/19

Slika 192. Edvard Munch, *Krik*, 1893., ulje i tempera na kartonu, 90×75 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo.

Slika 193. Edvard Munch, *Tjeskoba*, 1894., ulje i tempera na kartonu, 94×74 cm, Munch-museet, Oslo.

Govori se o karakteristikama slikarstva Edvarda Muncha i temama koje su ga zanimala. Analiza likovnog jezika na reproduciranim djelima.



Gustav Klimt, *Saloma*, 1909. g., ulje na platnu, 178×46 cm, Musei Civici Veneziani, Venecija



Aubrey Beardsley, *Saloma*, 1892. g., crtež perom, 27,8×15,2 cm, Princeton University Library, New Jersey

Prezentacija 4/20

Slika 194. Gustav Klimt, *Saloma*, 1909., ulje na platnu, 178×46 cm, Musei Civici Veneziani, Venecija.

Slika 195. Aubrey Beardsley, *Saloma*, 1892., crtež perom, 27,8×15,2 cm, Princeton University Library, New Jersey.

Učenicima se objašnjava utjecaj estetike i tema simbolizma na umjetnost secesije na primjeru umjetnika Gustava Klimta i Aubreya Beardsleya.

Izvori reprodukcija u prezentaciji:

- Slide 3: Prezento a mrežna stranica:
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Caro_Haribolddy_Bosco#/media/File/Friedrich_Oberbeck_002.jpg
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_von_Cornelius_004.jpg
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_von_Cornelius_002.jpg
 - <http://www.zeno.org/Kunstwerke/II/Schadow,II/Friedrich%20Wilhelm%20Die%20Klage%20des%20Joseph>
- Slide 4: Prezento a mrežna stranica:
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Caro_Haribolddy_Bosco#/media/File/Friedrich_Oberbeck_002.jpg
- Slide 5: Prezento a mrežna stranica:
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_von_Cornelius_004.jpg
- Slide 6: Prezento a mrežna stranica:
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_von_Cornelius_002.jpg
- Slide 7: Prezento a mrežna stranica:
 - <http://www.zeno.org/Kunstwerke/II/Schadow,II/Friedrich%20Wilhelm%20Die%20Klage%20des%20Joseph>
- Slide 8: Prezento a mrežna stranica:
 - <http://www.stadtmuseum.at/museum/wherewordjudithen-habs/pk/iche/>
 - <http://www.partyimages.fr/detail/photos-d'actualite/CPIA/09-the-las-judgment-by-peter-von-cornelius-franco-photos-d'actualite/CPIA/09/0045597116-the-las-judgment-by-peter-von-cornelius-franco-habs/pk/iche-munch-pictures-4400455971>
- Slide 9: Prezento a mrežna stranica:
 - [https://in.wikipedia.org/wiki/Ophelia_\(painting#/media/File:John_Everett_Milnes_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg](https://in.wikipedia.org/wiki/Ophelia_(painting#/media/File:John_Everett_Milnes_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg)
- Slide 10: Prezento a mrežna stranica:
 - [https://in.wikipedia.org/wiki/Christ_in_the_House_of_His_Parents#/media/File:John_Everett_Milnes_-_Christ_in_the_House_of_His_Parents_\(60The_Carpenter%27s_Shop%27\)-Google_Art_Project.jpg](https://in.wikipedia.org/wiki/Christ_in_the_House_of_His_Parents#/media/File:John_Everett_Milnes_-_Christ_in_the_House_of_His_Parents_(60The_Carpenter%27s_Shop%27)-Google_Art_Project.jpg)
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anton_Raphael_Mengs_-_The_Holy_Family_with_the_Infant_St_John_the_Baptist_-_WGA15072.jpg
- Slide 11: Prezento a mrežna stranica:
 - <http://www.tnq.org.uk/art/serenita/rosett-acc-sucifb-dentis-the-annunciation-r0210>
 - <http://www.tnq.org.uk/art/serenita/rosett-the-pilgrims-of-mary-virgin-r04872>

Prezentacija 4/21

- Slide 12: Prezentu s mrežne stranice:
 - <http://www.bongio.com.uk/object/1907M131/images/142541>
 - https://pinimg.com/originals/6/3/f/7/63f772ddca3b4a3591a6a0639a3b4b5f2Xc_703629
 - https://www.etsy.com/us/shop/OT7663?ref=shop_home_store&from=referrer&source=etsy.com-us&etsy_source=etsy.com-us&etsy_campaign=etsy.com-us&etsy_campaign_id=1279
- Slide 13: Prezentu s mrežne stranice:
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rozatti,_Dante_Gabriel_-_La_Chiave_della_-_1871-1874.jpg
 - <http://www.foto.org.uk/artists/rozzatti-dante-bustini-e01279>
- Slide 14: Prezentu s mrežne stranice:
 - https://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_in_White,_No._36/media/File:Wunder_Symphony_in_White_3.jpg
 - [https://en.wikipedia.org/wiki/Nocturne_\(painting\)#media/File:White-Nocturne_in_black_and_gold.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Nocturne_(painting)#media/File:White-Nocturne_in_black_and_gold.jpg)
- Slide 15: Prezentu s mrežne stranice:
 - https://en.wikipedia.org/wiki/Larry_Ford#/media/File:John_Henry_Ford_-_The_Nightmare.JPG
 - <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Masao del Prado - Goya - Capriccio - No. 41 - El mal/El 36511n de la mano produce monstruos.jpg>
- Slide 16: Prezentu s mrežne stranice:
 - https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4b/Agnes_and_Suzanne.jpg
 - <https://artandculture.google.com/asset/the-appeal-of-the-1860s/0c9d78f8-0a>
- Slide 17: Prezentu s mrežne stranice:
 - <https://www.wikiart.org/en/collins-edson-the-eye-like-a-strange-balloons-goes-to-infinity-1885>
 - <https://www.wikiart.org/en/collins-edson/cloud-eyes-1882>
 - <https://www.wikiart.org/en/collins-edson/in-the-balance>
 - <https://www.artnet.com/artists/collins-edson/works/131665>
- Slide 18: Prezentu s mrežne stranice:
 - <https://www.wikiart.org/en/collins-edson/the-eye-like-a-strange-balloons-goes-to-infinity-1882>
 - <https://www.wikiart.org/en/collins-edson/cloud-eyes-1880>
- Slide 19: Prezentu s mrežne stranice:
 - <https://www.wikiart.org/en/edvard-munch-the-scream-1893>
 - <https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/society-1894>
- Slide 20: Prezentu s mrežne stranice:
 - <https://www.pinterest.com/pin/5629506463628202/>
 - https://en.wikipedia.org/wiki/File:Audrey_Hepburn_-_The_Chase.jpg

Prezentacija 4/22

8.5.5. Prezentacija 5

Umjetnost kao društveni komentar

Projektna nastava iz predmeta *Likovna umjetnost*
Učionička nastava, 5. tjedan

Prezentacija 5/1

Skupina V započinje s izlaganjem najavljujući svoju temu.

- *Društveno djelovanje umjetnosti, njezina uloga kao faktora koji stvara društvo, najočiglednije je tamo gdje ona postaje pokretač nemira, obnove i preokreta, te gdje izražava težnje koje negiraju postojeći poredak i prijete mu razaranjem. Ali umjetnost očito služi i za smirenje, za stabilizaciju postojećih odnosa i za izjednačavanje eksplozivnih suprotnosti, i to ne samo što apologetski pokušava izmiriti šire društvene slojeve i ideologiju užih slojeva već i time što ističe načela ukusa koja su u osnovi obuhvatnija od drugih ideoloških struktura i prikladnija da usklade slojeve heterogenog obrazovanja.*

Arnold Hauser, »Društvo kao produkt umjetnosti«, u: Arnold Hauser, *Sociologija umjetnosti: Knjiga prva*, Zagreb: Skolska knjiga, 1986., str. 245.

Prezentacija 5/2

Izlagači s ostalim učenicima razgovaraju o sintagmi umjetnost kao društveni komentar. Učenici nude različite definicije te sintagme rješavajući pri tome svoj prvi zadatak [Vježba 5, Zadatak 1]. Društveno djelovanje umjetnosti prema Arnoldu Hauseru.



Thomas Couture, *Rimljani u doba propadanja*, 1847. g., ulje na platnu, 472×772 cm, Musée d'Orsay, Pariz

Prezentacija 5/3

Slika 196. Thomas Couture, *Rimljani u doba propadanja*, 1847., ulje na platnu, 472×772 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

Razgovor o djelu *Rimljani u doba propadanja* Thomasa Couturea kao primjeru kamufliranja društvene kritike u djeliu naizgled prilagođenom akademskom ukusu.

1. <i>Madame Bovary</i> (1857. g.)	Gustave Flaubert (1821.–1880.)
2. <i>Ana Karenjina</i> (1873.–1877. g.)	Lav Nikolajevič Tolstoj (1828.–1910.)
3. <i>Nana</i> (1880. g.)	Émile Zola (1840.–1902.)
4. <i>Jadnici</i> (1862. g.)	Victor Hugo (1802.–1885.)
5. <i>Oliver Twist</i> (1837.–1839.)	Charles Dickens (1812.–1870.)
6. <i>Otac Goriot</i> (1835. g.)	Honoré de Balzac (1799.–1850.)

Prezentacija 5/4

Izlagači s učenicima razgovaraju o realizmu kao pokretu, o njegovim ciljevima i temama kojima se bavio. Govori se o realizmu u književnosti te učenici rješavaju zadatak u kojem trebaju povezati ponuđene naslove romana s njihovim autorima [Vježba 5, Zadatak 2]. Slijedi analiza zadatka te razgovor o tome na koji način su književnici u odabranim romanima kritizirali društvo.



Gustave Courbet, *Slikarski studio*, 1855. g., ulje na platnu, 359×598 cm, Musée d'Orsay, Pariz

Prezentacija 5/5

Slika 197. Gustave Courbet, *Slikarski studio*, 1855., ulje na platnu, 359×598 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

Izlagači govore o Gustaveu Courbetu i njegovoj ulozi u pokretanju realizma u slikarstvu.



Gustave Courbet, *Kamenolomci*, 1849. g., ulje na platnu, 160×259 cm, prije u Gemäldegalerie, Dresden (uništeno u Drugom svjetskom ratu)



Gustave Courbet, *Seljaci iz Flageya se vraćaju sa sajma*, 1849. g., ulje na platnu, 206×275 cm, Musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon, Besançon

Prezentacija 5/6

Slika 198. Gustave Courbet, *Kamenolomci*, 1849., ulje na platnu, 160×259 cm, prije u Gemäldegalerie, Dresden (uništeno u Drugom svjetskom ratu).

Slika 199. Gustave Courbet, *Seljaci iz Flageya se vraćaju sa sajma*, 1849., ulje na platnu, 206×275 cm, Musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon, Besançon.

Analiza reproduciranih djela. Izlagači s učenicima razgovaraju o temi i motivima koji su odabrani za platna monumentalnih dimenzija te o likovnom izrazu te na koji je način to djelovalo na publiku.



Jean-François Millet, *Sijač*, 1850. g., ulje na platnu, 101,6×82,6 cm, Museum of Fine Arts, Boston



Jean-François Millet, *Sakupljačice žita*, 1857. g., ulje na platnu, 83,5×110 cm, Musée d'Orsay, Pariz

Prezentacija 5/7

Slika 200. Jean-François Millet, *Sijač*, 1850., ulje na platnu, 101,6×82,6 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Slika 201. Jean-François Millet, *Sakupljačice žita*, 1857., ulje na platnu, 83,5×110 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

Uloga Jean-François Milleta u umjetnosti realizma. Razgovara se o karakteristikama njegovog slikarstva te o porukama koje ono šalje publici.



Gustave Courbet, *Mlade dame leže na obali Seine*, 1856.-1857. g., ulje na platnu, 173×206 cm, Musée du Petit Palais, Pariz



William Holman Hunt, *Buđenje savjesti*, 1853.-1854. g., ulje na platnu, 76,2×55,9 cm, Tate Gallery, London

Prezentacija 5/8

Slika 202. Gustave Courbet, *Mlade dame leže na obali Seine*, 1856.-1857., ulje na platnu, 173×206 cm, Musée du Petit Palais, Pariz.

Slika 203. William Holman Hunt, *Buđenje savjesti*, 1853.-1854., ulje na platnu, 76,2×55,9 cm, Tate Gallery, London.

Izlagači kao jednu od meta kritika navode i prostituciju. Analiza djela, iščitavaju se elementi koji ukazuju na kritiku.



William Holman Hunt, *Pastir najamnik*, 1851. g., ulje na platnu, 76×110 cm, Manchester Art Gallery, Manchester

Prezentacija 5/9

Slika 204. William Holman Hunt, *Pastir najamnik*, 1851., ulje na platnu, 76×110 cm, Manchester Art Gallery, Manchester.

Izlagači kao sljedeću temu koju su umjetnici kritizirali navode i alkoholizam na primjeru djela *Pastir najamnik* Williama Holmana Hunta.



Ernest Meissonier, *Sjećanje na Građanski rat*, 1850.-1851., ulje na platnu, 29×22 cm, Musée du Louvre, Pariz



Honoré Daumier, *Rue Transnonain, Le 15 Avril 1834*, 1834. g., litografija, 28,6×43,8 cm, Hammer Museum, Los Angeles

Prezentacija 5/10

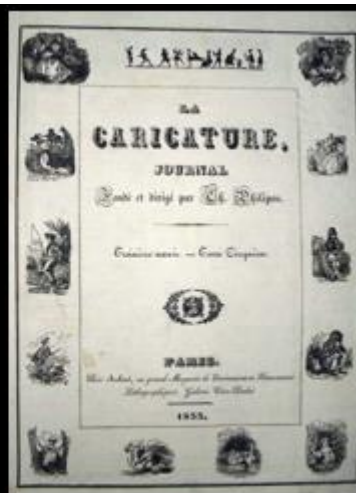
Slika 205. Ernest Meissonier, *Sjećanje na Građanski rat*, 1850.–1851., ulje na platnu, 29×22 cm, Musée du Louvre, Pariz.

Slika 206. Honoré Daumier, *Rue Transnonain, Le 15 Avril 1834*, 1834., litografija, 28,6×43,8 cm, Hammer Museum, Los Angeles.

Izlagači i učenici kroz razgovor analiziraju odabrana djela koja su kritizirala rat i nasilje. Povezuju djela s tada aktualnim događajima.



Le Charivari, 1833. g.



La Caricature, 1833. g.

Prezentacija 5/11

Slika 207. *Le Charivari*, 1833.

Slika 208. *La Caricature*, 1833.

Izlagači ostale učenike podsjećaju na razvoj tiska u 19. stoljeću. Govore o vodećim satiričnim tiskovinama u Francuskoj, *La Caricature*, *Le Charivari* i *L'Association Mensuelle*.

Izlagači ostalim učenicima ukratko opisuju razvoj karikature kao medija.

Karikatura?

- »...namjerno pretjeran prikaz karakterističnih svojstava osoba, pojava, događaja, stvari itd., često kao sredstva društvene, političke ili moralne kritike; izobličeni prikaz; poruga. – U likovnim umjetnostima, namjerno izobličavanje realnosti kako bi se postigao dojam smiješnoga.«
(*Hrvatska enciklopedija*)
- »...crtež, plastični prikaz ili opis koji pretjerujući u prikazivanju prirodnih obilježja (preuveličavanje, umanjivanje, iskrivljavanje), pojavu subjekta čini smješnom ili apsurdnom radi zabave ili kritike, odnosno ona je duhovit (ironični, satirični, metaforični) komentar neke određene situacije.«
(*Frano Dulibić, Povijest karikature u Hrvatskoj do 1940. godine*)

Prezentacija 5/12

Učenici rješavaju zadatak u kojem svojim riječima trebaju pokušati definirati karikaturu [Vježba 5, Zadatak 3]. Učenici nude svoje rješenja, a nakon toga i izlagači ponude dvije definicije.



Prezentacija 5/13

Slika 209. Frederick Watty, *Charles Darwin*, u: *Cartoon Portraits and Biographical Sketches of Men of the Day*, 1873. g.

Slika 210. Honoré Daumier, *Slobodan ulaz na Salonu*, u: *Le Public du Salon (Le Charivari)*, 1852.

Učenici kroz razgovor analiziraju reproducirane karikature. Izlagači ih upućuju na razliku između karikature u užem smislu, odnosno portretne karikature i karikature u širem smislu, odnosno situacijske karikature [Vježba 5, Zadatak 3.1.].



Prezentacija 5/14

Slika 211. André Gill, *Nadar, Les Hommes d'aujourd'hui*, 1878.

Slika 212. John Tenniel, *Sezona kupanja u Londonu*, *Punch*, 1859.

Slika 213. John Leech, *Izbor profesije*, *Punch*, 1848.

Učenici kroz razgovor analiziraju reproducirane karikature. Izlagači ih upućuju na razliku između karikature bez teksta, karikature popraćene tekстом i karikature podređene tekstu [Vježba 5, Zadatak 3.2.].



John Leech, *Kapital i rad*, *Punch*, 1843. g.



John Leech, *Haljina i dama*, *Punch*, 1856. g.

Prezentacija 5/15

Slika 214. John Leech, *Kapital i rad*, *Punch*, 1843.

Slika 215. John Leech, *Haljina i dama*, *Punch*, 1856.

Izlagači predstavljaju karikaturu u Engleskoj te govore o ulozi karikaturista Johna Leecha i časopisa *Punch*. Izlagači s učenicima razgovaraju o reproduciranim karikaturama.



Charles Philippon, *Les Poirés*, *La Caricature*, 1831. g.



Honoré Daumier, *Gargantua*, *La Caricature*, 1831. g.

Prezentacija 5/16

Slika 216. Charles Philippon, *Les Poirés*, *La Caricature*, 1831.

Slika 217. Honoré Daumier, *Gargantua*, *La Caricature*, 1831.

Izlagači govore o otvorenim kritikama u karikaturama Charlesa Philippona i Honoréa Daumiera te o različitim posljedicama koje su prijetile karikaturistima zbog ismijavanja vlasti.

Prezentacija 5/18

- + Slide 13: Preuzeto s mrežne stranice:
 - <https://publicdomainpictures.org/collections/cartoon-portraits-of-leading-19th-century-figures-187V/>
 - https://it.wikipedia.org/wiki/File:Dumaine_Fine_day_at_the_Salon.jpg
- + Slide 14: Preuzeto s mrežne stranice:
 - <https://www.flimedland.com/wp-content/uploads/2012/05/nadar-cartoons-of-photographer-nadar-1878.jpg>
 - <https://punch.photoshotter.com/image/100006DqjVYMaY>
 - <https://punch.photoshotter.com/image/10000LA50Uz6STQ>
- + Slide 15: Preuzeto s mrežne stranice:
 - https://punch.photoshotter.com/gallery-image/John-Lauch-Cartoons/G0000Cha0HbAM_KaT0000YMaYSh6dAcA
 - <https://articap.wordpress.com/2014/05/12/captain-and-liebet/>
- + Slide 16: Preuzeto s mrežne stranice:
 - https://punch.photoshotter.com/gallery-image/John-Lauch-Cartoons/G0000Cha0HbAM_KaT0000YMaYSh6dAcA
 - <https://articap.wordpress.com/2014/05/12/captain-and-liebet/>
- + Slide 17: Preuzeto s mrežne stranice:
 - <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bptk126313n6-D2-image>
 - https://m.wikiindia.org/vki/File:Eduard_Moser_049.jpg
 - <https://www.sgg.org.uk/wildabout/starch-partials-in-e05586cJohn-Rankin>
 - <http://findica.org/stories/kantemperkins00usukthe0fpage/18?mode=3ap>
 - <http://findica.org/stories/kantemperkins00usukthe0fpage/12?mode=3ap>
 - http://topski.com/index.php?file=File:Mosk_Traim.jpg
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Couderet_-_Self-Portrait_at_Sainte-PichaysMagie_-_WGA0169.jpg
 - <http://Mags.M.A.I.museum2017096schefdePiCPhANakhe-the-hall-gustave-couderet-for-19th-century-portraits.html>
 - <http://www.courtesy-edits.com/collections/portrait-artists-edits>
 - <http://ajphlets.com/issue/16027680.La-Rue>

Prezentacija 5/19

Položaj umjetnika u 19. stoljeću

Projektna nastava iz predmeta *Likovna umjetnost*
Učionička nastava, 6. tjedan

Prezentacija 6/1

Skupina VI započinje s izlaganjem najavljujući svoju temu.

Položaj umjetnika kroz povijest

- PREHISTORIJA → različito rangirani položaji umjetnika
- EGIPAT → umjetnik = (ne)slobodni zanatlija
- ANTIKA → signirana djela
 - umjetnik kao zanatlija
 - umjetnik < pjesnik
- SREDNJI VIJEK → umjetnik kao zanatlija
- RENESANSA → sekularizacija umjetnosti
 - privatni naručitelji
 - Giorgio Vasari: *Životi slavnih slikara, kipara i arhitekata* (1550. g.)
 - nestabilnost narudžbi



Prezentacija 6/2

Slika 228. Giorgio Vasari: *Životi slavnih slikara, kipara i arhitekata*, 1550.

Izlagači temu započinju s uvodom o položaju umjetnika u društvu te kako se on kroz povijest mijenjao.

U samostanu dominikanaca Santa Maria delle Grazie u Milanu izradio je Posljednju večeru, prekrasno i izvanredno djelo; glavama apostola dao je toliko veličanstvenosti i ljepote, dok je Kristovu glavu ostavio nedovršenu jer je osjećao da neće imati snage da izrazi svu božansku ljepotu koju iziskuje Kristov lik. Treba istaknuti da je _____ ovdje uspio izraziti sumnju apostola i želju da saznaju tko je izdao njihova učitelja. Na svim licima izraženi su ljubav, strah, prijetnja ili tuga što ne mogu u potpunosti razumijeti smisao Isusovih riječi. Svaka i najmanja stvar na ovom djelu izrađena je nevjerovatno pažljivo.

Giorgio Vasari, *Životi slavnih slikara, kipara i arhitekata*, Zagreb: CID-Nova, 2007., str. 255.–256.

Leonardo da Vinci (1452.–1519.)



Leonardo da Vinci, *Posljednja večera*, 1495.–1498. g., *fresco*, 460 cm×880 cm, Santa Maria delle Grazie, Milano

Prezentacija 6/3

Slika 229. Leonardo da Vinci, *Posljednja večera*, 1495.–1498., freska, 460 cm×880 cm, Santa Maria delle Grazie, Milano.

(Rješenje i legenda se pojavljuju naknadno animacijom.)

Učenici rješavaju zadatak u kojem trebaju povezati ulomke iz Vasarijevih životopisa sa umjetnikom na kojeg se ulomak odnosi. Nakon toga slijedi analiza vježbe.

Dogodilo se to što je Bramante da Urbino, koji je tada bio u službi pape Julija II., pisao _____, svom daljem rođaku i prijatelju, da je nagovorio papu da mu povjeri ukrašavanje nekih prostora gdje bi _____ mogao pokazati svoj talent. (...) _____ je ondje započeo slikati teologe i sve mudrace svijeta kako raspravljaju: neki astrolozi crtaju raznovrsne simbole i znakove na tablicama koje nekoliko lijepih anđela nose evanđelistima na tumačenje; među njima je i Diogen koji leži na stubištu, zaduhljen u svoje misli; ondje su i Aristotel i Platon, jedan s *Tonijem*, a drugi s *Enikom* u rukama, okruženi velikom školom filozofa. (...) Ondje se nalazi i jedna pognuta figura koja šestarom povlači krug na tablicama za koju kažu da predstavlja arhitekta Bramantea, a izrađena je tako dobro da izgleda kao da je živ. Pokraj lika koji okreće leđa i drži nebeski svod nalazi se Raffaello, koji se naslikao uz pomoć zrcala; to je glava ljupkoga mladića vrlo skromna izgleda s crnom kapom na glavi. (...) Ovo je djelo ukrasio i perspektivom i mnogim likovima, izradivši ih tako nježno i blago da je papa Julije naredio da se skinu sve slike drugih majstora.

Giorgio Vasari, *Životi slavnih slikara, kipara i arhitekata*, Zagreb: CID-Nova, 2007., str. 278.–279.

Raffaello Santi da Urbino (1483.–1520.)



Raffaello Santi da Urbino, *Atenska škola*, 1509.–1511. g., *fresco*, 500 cm×770 cm, Stanza della Segnatura, Palazzo Apostolico, Rim

Prezentacija 6/4

Slika 230. Raffaello Santi da Urbino, *Atenska škola*, 1509.–1511., freska, 500 cm×770 cm, Stanza della Segnatura, Palazzo Apostolico, Rim.

(Rješenje i legenda se pojavljuju naknadno animacijom.)

Analiza vježbe.

Njegov je talent stalno dobivao na veličini u tolikoj mjeri da nije bilo stvari, ma koliko ona teška i naporna bila, koju on ne bi učinio laganom i prijatnom. U to je vrijeme građevina već dosegla toliku visinu da je silaženje na zemlju, kada bi se čovjek jednom popeo, bilo vrlo nelagodno. Majstori su gubili mnogo vremena odlazeći da jeda i piju, a pritom su i teško podnosili dnevnu žegu. Najzad je _____ izdao naređenje da se na kupoli otvore krčme s kuhinjama gdje će se prodavati i vino; i tako više nitko nije napuštao posao sve do večeri, što je za radnike predstavljalo olakšanje, a za posao bilo od velike koristi. Kada je vidio kako gradnja brzo i uspješno napreduje, _____ je bio tako oduševljen da je radio još i više. (...) Pronašao je način povezivanja šarkama i kukama; uveo je mnoge novitete koji su olakšavali posao u građevinarstvu i bez dumnje doveo arhitekturu do savršenstva kakvo u Toskanaca nikad nije bilo dosegnuto.

Giorgio Vasari, *Životi slavnih slikara, kipara i arhitekata*, Zagreb: CID-Nova, 2007., str. 126.–127.

Filippo Brunelleschi (1377.– 1446.)



Filippo Brunelleschi, Kupola katedrale Santa Maria del Fiore, 1420.-1436. g., Firenca

Prezentacija 6/5

Slika 231. Filippo Brunelleschi, Kupola katedrale Santa Maria del Fiore, 1420.-1436., Firenca.

(Rješenje i legenda se pojavljuju naknadno animacijom.)

Analiza vježbe.

U dvorištu dvorca Signarije nalazi se goli David izrađen u bronci u prirodnoj veličini i prikazan kako nogom staje na odrubljenu Golijatovu glavu, dok u desnoj ruci drži mač; ovaj je kip toliko prirodan s obzirom na njegovu živost i mekoću da umjetnici ne vjeruju da nije rađen prema živom modelu. Ovaj se kip ranije nalazio u dvorištu doma porodice Medici, ali je za Cosimova progonanstva prenesen na spomenuto mjesto.

Giorgio Vasari, *Životi slavnih slikara, kipara i arhitekata*, Zagreb: CID-Nova, 2007., str. 144.

Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi) (1386.–1466.)



Donatello, *David*, o.1430. – 1440. g., bronca, v: 158 cm, Museo Nazionale del Bargello (izvorno u Palazzo Medici)

Prezentacija 6/6

Slika 232. Donatello, *David*, o.1430. – 1440., bronca, v: 158 cm, Museo Nazionale del Bargello (izvorno u Palazzo Medici).

(Rješenje i legenda se pojavljuju naknadno animacijom.)

Analiza vježbe.

Kada je Strašni sud bio otkriven, _____ je doista dokazao ne samo da je nadilazio sve umjetnike, već da je nadilazio i samoga sebe, odnosno slike na svodu koje su ga toliko proslavile. Ne može se ni zamisliti koliko raznolikosti ima na glavama tih vragova, paklenih čudovišta. Na grijesnicima se prepoznaje grijeh, a istovremeno i strah od vječnoga prokletstva. (...) Duh i snaga _____ nisu mogli mirovati ništa ne radeći, a pošto više nije mogao slikati, latio se jednoga komada mramora i isklesao četiri figure veće od prirodne veličine, izradivši i mrtvoga Krista samo iz razonode i, kako je govorio, jer mu je rad s dlijetom održavao tjelesno zdravlje. Tog Krista skinutog s križa pridržavala je Bogorodica, dok mu Nikodem pomaže da stane na noge.

Giorgio Vasari, *Životi slavnih slikara, kipara i arhitekata*, Zagreb: CID-Nova, 2007., str. 304.–305.



Michelangelo Buonarroti, *Pietà Bandini*, 1546. g., v: 226 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Firenca

Michelangelo Buonarroti (1475.–1564.)



Michelangelo Buonarroti, *Posljednji sud*, 1535. – 1541. g., fresco, 1370×1220 cm, Sikstinska kapela, Rim

Prezentacija 6/7

Slika 233. Michelangelo Buonarroti, *Pietà Bandini*, 1546., v: 226 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Firenca.

Slika 234. Michelangelo Buonarroti, *Posljednji sud*, 1535. – 1541., fresco, 1370×1220 cm, Sikstinska kapela, Rim.

(Rješenje i legende se pojavljuju naknadno animacijom.)

Analiza vježbe.

Položaj umjetnika kroz povijest

- BAROK → dvorski slikari → uzdizanje vladara
- PROSVJETITELJSTVO → aristokracija, ali i drugi naručitelji

Prezentacija 6/8

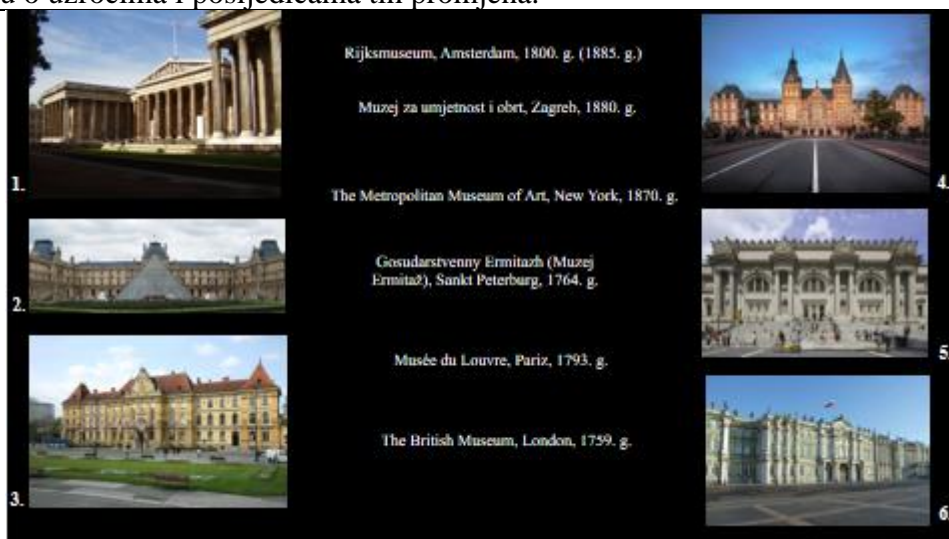
Izlagači nastavljaju s izlaganjem o položaju umjetnika kroz povijest.

Položaj umjetnika kroz povijest – 19. stoljeće

- nova društvena klasa – srednja klasa (trgovci, poduzetnici i sl.)
= nova umjetnička klijentela
- umjetničke akademije → utjecaj na umjetničko tržište
- promjena svijesti u umjetnika → individualnost
 - buntovnost
 - otpor normama

Prezentacija 6/9

Izlagači govore o novostima koje su se dogodile u položaju umjetnika u 19. stoljeću. S učenicima razgovaraju o uzrocima i posljedicama tih promjena.



Prezentacija 6/10

Slika 235. The British Museum, London, 1759.

Slika 236. Musée du Louvre, Pariz, 1793.

Slika 237. Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 1880.

Slika 238. Rijksmuseum, Amsterdam, 1800. (1885)

Slika 239. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1870.

Slika 240. Gosudarstvennyy Ermitazh (Muzej Ermitaž), Sankt Peterburg, 1764.

(Rješenja se pojavljuju naknadno animacijom.)

Učenici rješavaju zadatak u kojem trebaju povezati nazive i lokacije muzeja s reprodukcijama na kojima se nalaze [Vježba 6, Zadatak 2]. Slijedi analiza vježbe.



Prezentacija 6/11

Slika 241. Alexandre Cabanel, *Fedra*, 1880., ulje na platnu, 194×286 cm, Musée Fabre, Montpellier.

Slika 242. Paul Gauguin, *Žuti Krist*, 1889., ulje na platnu, 91,1×73,4 cm, Albright–Knox Art Gallery, New York.

Slika 243. Gustave Courbet, *Slikarev atelje*, 1855., ulje na platnu, 359×598 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

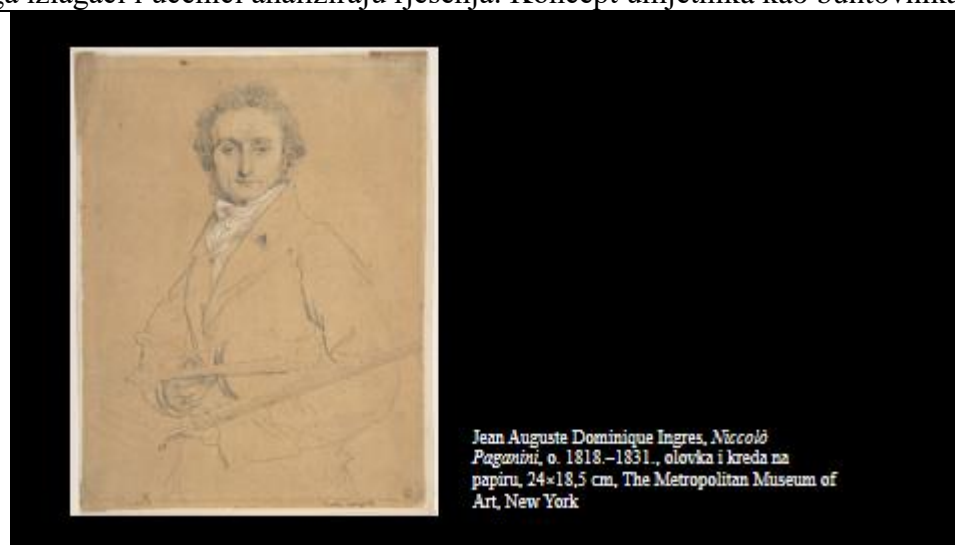
Slika 244. Claude Monet, *Katedrala u Rouenu*, portal na suncu, 1894., ulje na platnu, 107×73,5 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

Slika 245. Jean-Baptiste Camille Corot, *Svete žene pomažu svetom Sebastijanu*, 1851.–1873., ulje na platnu, 257,81×168 cm, The Walters Art Museum, Baltimore.

Slika 246. Jean-Léon Gérôme, *Napoleon u Egiptu*, 1863., ulje na platnu, 35,8×25 cm, Princeton University Art Museum, Princeton.

(Rješenja i legende se pojavljuju naknadno animacijom.)

Učenici rješavaju zadatak u kojem se trebaju prisjetiti normi akademskog slikarstva te prepoznati djela koja pripadaju akademskom slikarstvu te ona koja su odbacila norme [Vježba 6, Zadatak 3]. Nakon toga izlagači i učenici analiziraju rješenja. Koncept umjetnika kao buntovnika.



Prezentacija 6/12

Slika 247. Jean Auguste Dominique Ingres, *Niccolò Paganini*, o. 1818.–1831., olovka i kreda na papiru, 24×18,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Razgovor o konceptu umjetnika kao virtuozu i proroka. Kao primjer se navodi Niccolò Paganini.

Umjetnik u 19. stoljeću

- umjetnik kao genij
- umjetnik kao prorok
- umjetnik kao mučenik
- umjetnik kao nekonformist
- umjetnik kao autsajder
- ...

Prezentacija 6/13

Izlagači s učenicima razgovaraju o različitim konceptima umjetnika u 19. stoljeću – umjetnika kao genij, umjetnik kao prorok, umjetnik kao mučenik, umjetnik kao nekonformist, umjetnik kao autsajder i drugi.



Oscar Wilde (1854.–1900.)



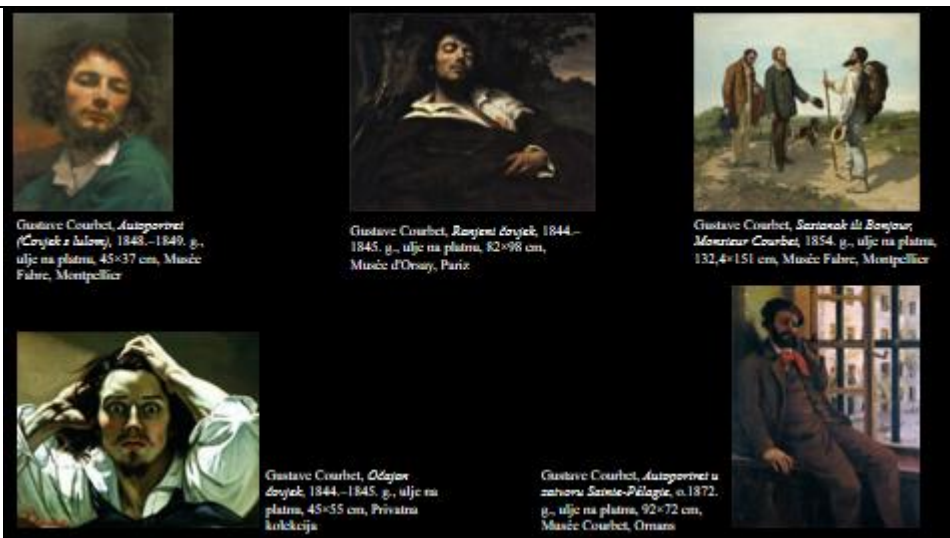
Vincent van Gogh, *Autoportret s odrezanim uhom i lulom*, 1889. g., ulje na platnu, 51×45 cm, Kunsthhaus Zürich, Zürich

Prezentacija 6/14

Slika 248. Oscar Wilde (1854.–1900.)

Slika 249. Vincent van Gogh, *Autoportret s odrezanim uhom i lulom*, 1889., ulje na platnu, 51×45 cm, Kunsthhaus Zürich, Zürich.

Govori se o umjetnicima kao ekscentricima. Kao primjer se navode književnik Oscar Wilde i slikar Vincent van Gogh.



Prezentacija 6/15

Slika 250. Gustave Courbet, *Autoportret (Čovjek s lulom)*, 1848.–1849., ulje na platnu, 45×37 cm, Musée Fabre, Montpellier.

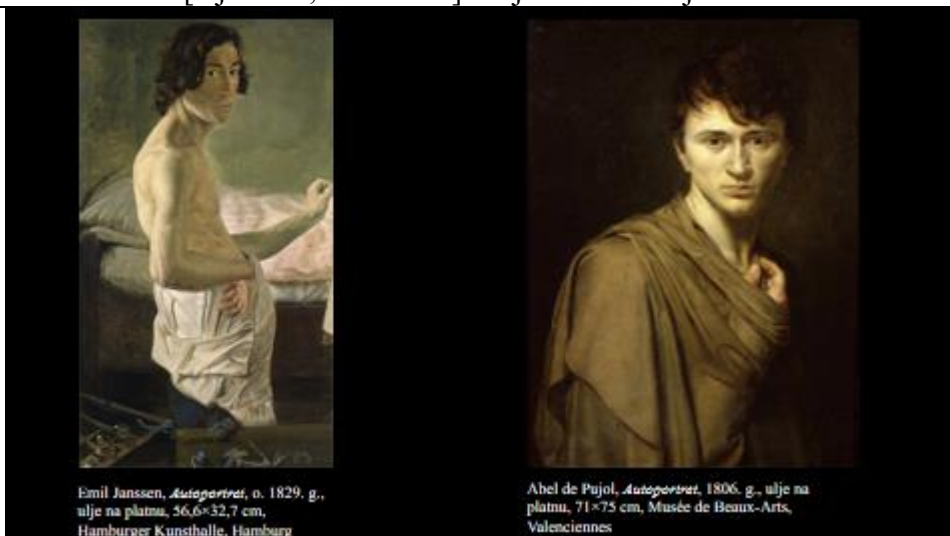
Slika 251. Gustave Courbet, *Ranjeni čovjek*, 1844.–1845., ulje na platnu, 82×98 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

Slika 252. Gustave Courbet, *Sastanak ili Bonjour, Monsieur Courbet*, 1854., ulje na platnu, 132,4×151 cm, Musée Fabre, Montpellier.

Slika 253. Gustave Courbet, *Očajan čovjek*, 1844.–1845., ulje na platnu, 45×55 cm, Privatna zbirka.

Slika 254. Gustave Courbet, *Autoportret u zatvoru Sainte-Pélagie*, o. 1872., ulje na platnu, 92×72 cm, Musée Courbet, Ornans.

Izlagači započinju uvod o karakteristikama slikarskih autoportreta u 19. stoljeću. Učenici rješavaju zadatak u kojem trebaju povezati reproducirane Courbetove autoportrete s odgovarajućim nazivom [Vježba 6, Zadatak 4]. Slijedi analiza vježbe.

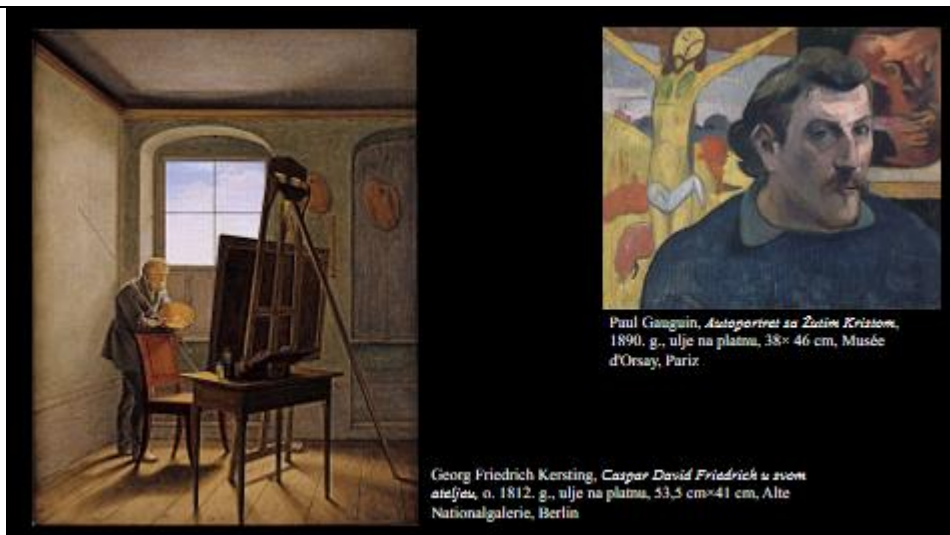


Prezentacija 6/16

Slika 255. Emil Janssen, *Autoportret*, o. 1829., ulje na platnu, 56,6×32,7 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.

Slika 256. Abel de Pujol, *Autoportret*, 1806., ulje na platnu, 71×75 cm, Musée de Beaux-Arts, Valenciennes.

Izlagači nastavljaju razgovor o autoportretu te kroz razgovor analiziraju primjere Emila Janssena i Abela de Pujola. Koncept pogleda u autoportretu.



Paul Gauguin, *Autoportret sa židom Kristom*, 1890. g., ulje na platnu, 38×46 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

Georg Friedrich Kersting, *Caspar David Friedrich u svom
stefanu*, o. 1812. g., ulje na platnu, 53,5 cm x 41 cm, Alte
Nationalgalerie, Berlin

Prezentacija 6/17

Slika 257. Georg Friedrich Kersting, *Caspar David Friedrich u svom ateljeu*, o. 1812., ulje na platnu, 53,5 cm×41 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

Slika 258. Paul Gauguin, *Autoportret sa Žutim Kristom*, 1890., ulje na platnu, 38× 46 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

Analiza različitih elemenata u Kerstingovom portretu Caspara Davida Friedricha te u Gauguinovom autoportretu. Zaključak teme.

Izvori reprodukcija u prezentaciji:

- [illegible]

Prezentacija 6/18

- + Slide 11: Prezentacijske stranice:
 - https://en.wikipedia.org/wiki/File:Alexandre_Cabanel_1954C79A8bn.jpg
 - https://en.wikipedia.org/wiki/File:Jean-Luc%26Aron_276C796095C79204ne_002.jpg
 - <http://art.thewebcam.org/detail/26666/ro-substante-occurred-by-baby-verment/>
 - <http://www.gustave-courbet.com/the-artists-studio.jpg>
 - https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Yellow_Christ%26The_Gauguin_II_Cristo_gallo.jpg
 - [https://simple.wikipedia.org/wiki/Rouen_Cathedral_\(Monsi\)/media/File:Claude_Monet_-_Rouen_Cathedral,_Winter%26A7ade,_Sunlight_-_Google_Art_Project.jpg](https://simple.wikipedia.org/wiki/Rouen_Cathedral_(Monsi)/media/File:Claude_Monet_-_Rouen_Cathedral,_Winter%26A7ade,_Sunlight_-_Google_Art_Project.jpg)
- + Slide 12: Prezentacijske stranice:
 - <https://www.museumsnart.org/artcollection/saatchi/33764>
- + Slide 14: Prezentacijske stranice:
 - https://en.wikipedia.org/wiki/File:Charlotte_Oscar_Wilde_Savoy.jpg
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_van_Gogh_-_Self_Portrait_with_Bandaged_Ear_and_Pipe.jpg
- + Slide 15: Prezentacijske stranice:
 - <http://autoritratti.files.wordpress.com/2009/04/courbet-siamo-con-la-pipa-autoritratto.jpg>
 - <http://www.gustave-courbet.com/the-wounded-man.jpg>
 - <http://www.gustave-courbet.com/the-desperate-man.jpg>
 - <https://www.wga.hu/art/c/courbet/2/courb2222.jpg>
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Courbet_-_Bonjour_Monsieur_Courbet_-_Mar%26A9u_Fabru.jpg
- + Slide 16: Prezentacijske stranice:
 - https://en.wikipedia.org/wiki/File:Self-portrait_of_the_Food_by_Victor_Emile_Janssens.jpg
 - <https://fineartamerica.com/featured/self-portrait-1906-victor-emile-janssens.html#sig=1>
- + Slide 17: Prezentacijske stranice:
 - https://en.wikipedia.org/wiki/File:Georg_Friedrich_Kastner_002.jpg
 - <https://goa.gov.in/Exhibition/MASTERPIECESfromPARISDefault.cfm?RN=491211&ResArt&RN=2111&MM=ID=61&CHA&Art&RN=2111&MM=ViewID=2>

Prezentacija 6/19

Žena kao umjetnica i žena u umjetničkom djelu

Projektna nastava iz predmeta *Likovna umjetnost*
Učionička nastava, 7. tjedan

Prezentacija 7/1

Skupina VII započinje s izlaganjem najavljjući svoju temu.



Jacques-Louis David, *Zakletva Horacija*, 1784. g., ulje na platnu, 330×425 cm, Musée du Louvre, Pariz

Prezentacija 7/2

Slika 259. Jacques-Louis David, *Zakletva Horacija*, 1784., ulje na platnu, 330×425 cm, Musée du Louvre, Pariz.

Izlagači kao uvod u temu učenike upućuju da riješe zadatak u kojem na primjeru Davidove *Zakletve Horacija* trebaju opisati razlike u prikazu žena naspram prikaza muškaraca, uzevši u obzir njihove uloge, položaje i način oblikovanja, geste, emocije i [Vježba 7, Zadatak 1]. Slijedi analiza vježbe.



Prezentacija 7/3

Slika 260. George Elgar Hicks. *Misija žene: Muškarčeva družica*, 1863., ulje na platnu, 86×64 cm, Tate Gallery, London.

Slika 261. George Elgar Hicks. *Misija žene: Voditeljica kroz djetinjstvo*, 1863., ulje na platnu, 25,3×20 cm, Dunedin Public Art Gallery, Dunedin.

Slika 262. George Elgar Hicks. *Misija žene: Utjeha u starosti*, 1863., ulje na platnu, 25,4×20,4 cm, Dunedin Public Art Gallery, Dunedin.

Izlagači ukratko govore o položaju žene u društvu tijekom povijesti. Također govore o počecima ženskog pokreta. Opisuju položaj žene u 19. stoljeću te kao slikovni primjer prikazuju triptih Georgea Elgara Hicksa u kojem su prikazane uloge žene kao supruge, majke i kćeri.



Prezentacija 7/4

Slika 263. Radnice u rudniku, 1860-e, Engleska.

Slika 264. Richard Redgrave, *Guvernanta*, 1844., ulje na platnu, 71×91 cm, Victoria & Albert Museum, London.

Izlagači govore o promjenama koje je u položaju žene uzrokovala industrijska revolucija. Govori se o ženskim zanimanjima.

Prostitucija



Gustave Courbet, *Mlade dame leže na obali Seine*, 1856.–1857. g., ulje na platnu, 173×206 cm, Musée du Petit Palais, Pariz



Henri de Toulouse-Lautrec, *Rue des Moulins*, 1894. g., ulje na kartonu, 83,5×61,4 cm, National Gallery of Art, Washington

Prezentacija 7/5

Slika 265. Gustave Courbet, *Mlade dame leže na obali Seine*, 1856.–1857., ulje na platnu, 173×206 cm, Musée du Petit Palais, Pariz.

Slika 266. Henri de Toulouse-Lautrec, *Rue des Moulins*, 1894., ulje na kartonu, 83,5×61,4 cm, National Gallery of Art, Washington.

Izlagači govore o prostituciji kao jednoj od najučestalijih profesija žena.

Samoubojstvo



Vasilij Perov, *Utopljena žena*, 1867. g., ulje na platnu, 68×106 cm, Tretjakovska galerija, Moskva



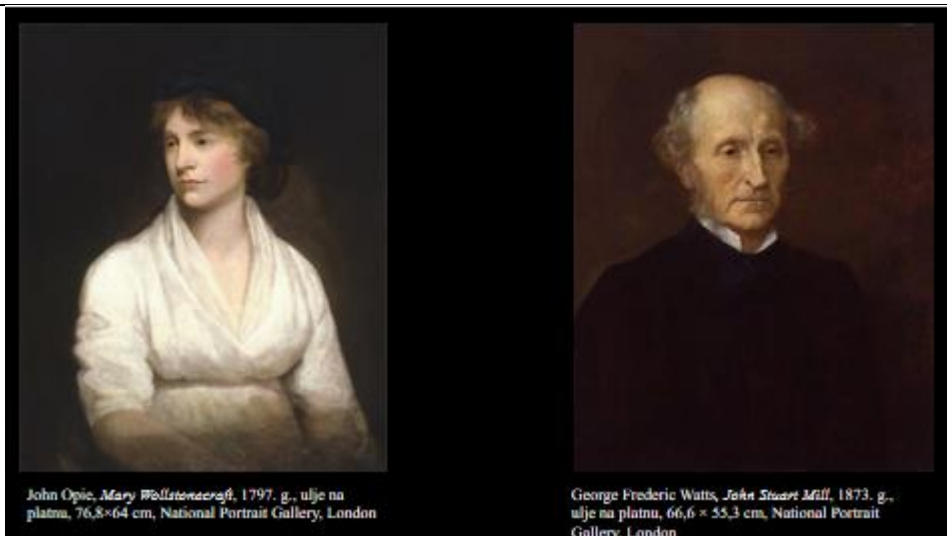
John Everett Millais, *Ofelija*, 1851.–1852. g., ulje na platnu, 76,2×111,8 cm, Tate Britain, London

Prezentacija 7/6

Slika 267. Vasilij Perov, *Utopljena žena*, 1867., ulje na platnu, 68×106 cm, Tretjakovska galerija, Moskva.

Slika 268. John Everett Millais, *Ofelija*, 1851.–1852., ulje na platnu, 76,2×111,8 cm, Tate Britain, London.

Izlagači objašnjavaju ostalim učenicima da je žensko samoubojstvo bilo vrlo česta tema u umjetnosti 19. stoljeća te ukratko razgovaraju o razlozima.



Prezentacija 7/7

Slika 269. John Opie, *Mary Wollstonecraft*, 1797., ulje na platnu, 76,8×64 cm, National Portrait Gallery, London.

Slika 270. George Frederic Watts, *John Stuart Mill*, 1873., ulje na platnu, 66,6 × 55,3 cm, National Portrait Gallery, London.

Izlagači s ostalim učenicima razgovaraju o počecima ženskog pokreta te o ulogama ranih feministkinja poput Mary Wollstonecraft.



Prezentacija 7/8

Slika 271. Adèle Foucher Hugo, *Portreti Charlesa i Françoise Victora*, olovka na papiru, 1838., Maison de Victor Hugo, Pariz.

Slika 272. Henrietta Thornton, *Braća i sestre Thornton u biblioteci*, olovka na papiru, o. 1825.

Izlagači daju kratki uvod o ulozi žena u umjetnosti kroz povijest. Govori se o ulozi žena u umjetnosti tijekom 19. stoljeća te o takozvanim ženskim albumima.



Prezentacija 7/9

Slika 273. Eva Gonzalès, *Prozor*, 1865.–1870., ulje na platnu, 55,6×46,2 cm, Privatna zbirka.

Slika 274. Édouard Manet, *U kavani*, 1879., ulje na platnu, 47,3×39,1 cm, Walters Art Museum, Baltimore.

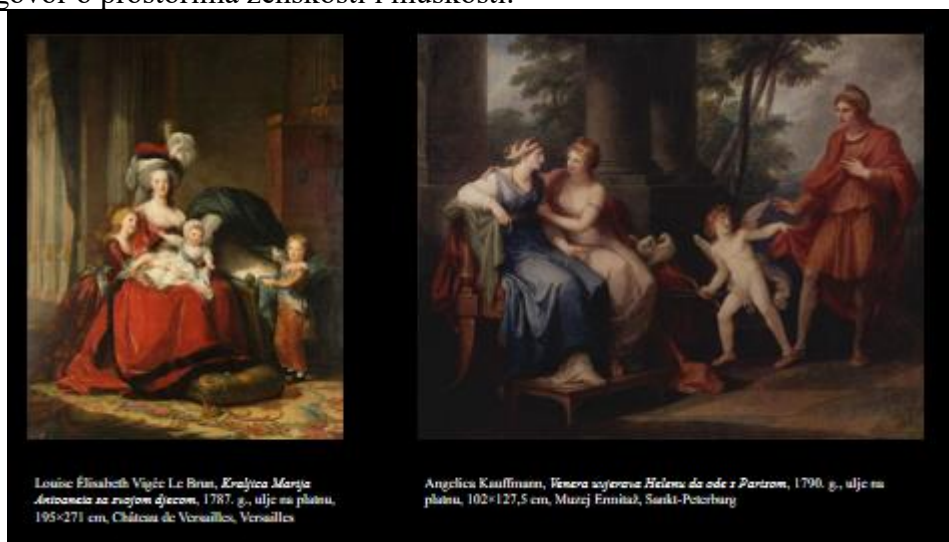
Slika 275. Berthe Morisot, *Mlada žena nanosi puder na lice*, 1877., ulje na platnu, 39×46 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

Slika 276. Henri de Toulouse-Lautrec, *U Moulin Rougeu*, 1890., ulje na platnu, 115,6×149,9 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

Slika 277. Marie Bracquemond, *Pod lampom*, 1877., ulje na platnu, 68,5×113 cm, Galleries Maurice Sternberg, Chicago.

Slika 278. Gustave Caillebotte, *Le Pont de l'Europe*, 1876.–1877., ulje na platnu, 105,7×130,8 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth.

Učenici rješavaju zadatak u kojem, uzevši u obzir podjelu na prostore ženskosti i muškosti, trebaju razvrstati prikazane reprodukcije u dvije skupine [Vježba 7, Zadatak 3]. Nakon toga slijedi analiza djela i razgovor o prostorima ženskosti i muškosti.



Prezentacija 7/10

Slika 279. Louise Élisabeth Vigée Le Brun, *Kraljica Marija Antoaneta sa svojom djecom*, 1787., ulje na platnu, 195×271 cm, Château de Versailles, Versailles.

Slika 280. Angelica Kauffmann, *Venera uvjerava Helenu da ode s Parisom*, 1790., ulje na platnu, 102×127,5 cm, Muzej Ermitaž, Sankt-Peterburg.

Govori se o odnosu umjetničkih akademija prema ženama. Navode se rijetke koje su primljene.



Joseph B. Pratt, *Rosa Bonheur*, 1895. g., bakropis *chine collé*, 43×32 cm, National Museum of Women in the Arts, Washington



Rosa Bonheur, *Sajam konja*, 1853. g., ulje na platnu, 244,5×506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

Prezentacija 7/11

Slika 281. Joseph B. Pratt, *Rosa Bonheur*, 1895., bakropis *chine collé*, 43×32 cm, National Museum of Women in the Arts, Washington.

Slika 282. Rosa Bonheur, *Sajam konja*, 1853., ulje na platnu, 244,5×506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Izlagači predstavljaju Rosu Bonheur kao umjetnicu koja je bila najradikalnija po pitanju otpora dodijeljenim ženskim ulogama te je bila uspješna i kod kritike i financijski.



Elizabeth Thompson, *Prozivka*, 1874. g., ulje na platnu, 93,3 x 183,5 cm, Kraljevska kolekcija Ujedinjenog Kraljevstva

Prezentacija 7/12

Slika 283. Elizabeth Thompson, *Prozivka*, 1874., ulje na platnu, 93,3 x 183,5 cm, Kraljevska zbirka Ujedinjenog Kraljevstva.

Izlagači govore o Elizabeth Thompson kao primjeru umjetnice koja je ušla u prostore muškosti i uvrstila ih u svoj repertoar.



Berthe Morisot, *Mlada žena plete*, 1883. g., ulje na platnu, 50,2×60 cm, Metropolitan Museum of Art, New York



Mary Cassatt, *Čajanka*, 1880. g., ulje na platnu, 64,8×92 cm, Museum of Fine Arts, Boston

Prezentacija 7/13

Slika 284. Berthe Morisot, *Mlada žena plete*, 1883., ulje na platnu, 50,2×60 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Slika 285. Mary Cassatt, *Čajanka*, 1880., ulje na platnu, 64,8×92 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Izlagači govore o Berthe Morisot i Mary Cassatt kao umjetnicama iz kruga impresionista te opisuju kojim su se temama i bavile i zašto.



Berthe Morisot, *Kolijevka*, 1872. g., ulje na platnu, 56×46 cm, Musée d'Orsay, Pariz



William-Adolphe Bouguereau, *San*, 1864. g., ulje na platnu, 51,4×61,6 cm, Privatna kolekcija

Prezentacija 7/14

Slika 286. Berthe Morisot, *Kolijevka*, 1872., ulje na platnu, 56×46 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

Slika 287. William-Adolphe Bouguereau, *San*, 1864., ulje na platnu, 51,4×61,6 cm, Privatna zbirka.

Učenici rješavaju zadatak u kojem trebaju odgonetnuti koje je djelo na temu majke s usnulim djetetom naslikao muškarac, a koje žena [Vježba 7, Zadatak 4]. Slijedi analiza vježbe.



Berthe Morisot, *Majka i dijete na balkonu*, 1872. g., ulje na platnu, 61×50 cm, Art Institute of Chicago, Chicago



Mary Cassatt, *Majka i dijete*, 1889. g., ulje na platnu, 59,7×73,7 cm, Privatna kolekcija

Prezentacija 7/15

Slika 288. Berthe Morisot, *Majka i dijete na balkonu*, 1872., ulje na platnu, 61×50 cm, Art Institute of Chicago, Chicago.

Slika 289. Mary Cassatt, *Majka i dijete*, 1889., ulje na platnu, 59,7×73,7 cm, Privatna zbirka.

Izlagači ostalim učenicima prikazuju još dva reprezentativna primjera ženskog pristupa temi majki s djecom: *Majka i dijete na balkonu* Berthe Morisot te *Majka i dijete* Mary Cassatt. Provodi se kratka analiza djela.



William-Adolphe Bouguereau, *Milosrđe*, 1878. g., ulje na platnu, 196×117 cm, Privatna kolekcija



Pierre-Auguste Renoir, *Majčinstvo*, 1885. g., ulje na platnu, 91×72 cm, Musée d'Orsay, Pariz

Prezentacija 7/16

Slika 290. William-Adolphe Bouguereau, *Milosrđe*, 1878., ulje na platnu, 196×117 cm, Privatna zbirka.

Slika 291. Pierre-Auguste Renoir, *Majčinstvo*, 1885., ulje na platnu, 91×72 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

Izlagači učenicima prikazuju temu majki s djecom iz svoje perspektive. Učenici uspoređuju s djelima iste teme iz ženske perspektive.



Alphonse Mucha, *Duh proljeća*, 1894. g., ulje na platnu, 66×41 cm, Privatna kolekcija



Alphonse Mucha, *Job*, 1896. g., litografija, 173×59 cm



Alphonse Mucha, *Jesen*, 1896. g., ulje na platnu, 103×54 cm, Privatna kolekcija

Prezentacija 7/17

Slika 292. Alphonse Mucha, *Duh proljeća*, 1894., ulje na platnu, 66×41 cm, Privatna zbirka.

Slika 293. Alphonse Mucha, *Job*, 1896., litografija, 173×59 cm.

Slika 294. Alphonse Mucha, *Jesen*, 1896., ulje na platnu, 103×54 cm, Privatna zbirka.

Izlagači opisuju koncept žene kao dekoracije u *art nouveau* na primjeru djela češkog slikara Alphonsa Muche. Učenici analiziraju odabrane primjere.



Gustave Moureau, *Vizija*, 1876. g., ulje na platnu, 106×720 cm, Musée d'Orsay, Pariz



Gustave Moureau, *Saloma nosi glavu Ivana Krstitelja na pladnju*, 1876. g., ulje na platnu, Privatna kolekcija

Prezentacija 7/18

Slika 295. Gustave Moureau, *Vizija*, 1876., ulje na platnu, 106×720 cm, Musée d'Orsay, Pariz.

Slika 296. Gustave Moureau, *Saloma nosi glavu Ivana Krstitelja na pladnju*, 1876., ulje na platnu, Privatna zbirka.

Izlagači opisuju koncept *femme fatale*. Učenici analiziraju odabrane primjere.

Izvori reprodukcija u prezentaciji:

- Slajd 2: Preuzeto s mrežne stranice:
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David-Clark_of_the_Biarritz-1786.jpg
- Slajd 3: Preuzeto s mrežne stranice:
 - <http://www.tate.org.uk/art/artworks/baker-woman-minister-companion-of-madness-t000400197>
 - <http://www.tate.org.uk/visiting/publications/tate-papers/22-young-elgar-baker-woman-minister-and-the-spectacle-of-the-theatrical>
 - <http://www.tate.org.uk/art/artworks/baker-woman-minister-cousin-of-will-ago-t110017>
- Slajd 4: Preuzeto s mrežne stranice:
 - <https://www.2thebion.wordpress.com/tag/servants-house-made-victoria-1850s-1900s-1870s/>
 - <http://collections.vam.ac.uk/item/D17822-the-governor-of-painting-midgarra-richard-ch9>
- Slajd 5: Preuzeto s mrežne stranice:
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gemma_Casheir_017.jpg
 - <https://www.etsy.com/artwork/item/241464646-Isabella-Henry-net-dns-madras-1894>
- Slajd 6: Preuzeto s mrežne stranice:
 - <https://www.etsy.com/listing/104599006-the-second-woman-found-dorcas-1867>
 - [https://www.wikipedia.org/wiki/Ophelia_\(painting\)#media:File:John_Ruskin_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg](https://www.wikipedia.org/wiki/Ophelia_(painting)#media:File:John_Ruskin_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg)
- Slajd 7: Preuzeto s mrežne stranice:
 - [https://en.wikipedia.org/wiki/Gemma_Mary_Williamsenck_John_Opita_Jr._\(1797\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Gemma_Mary_Williamsenck_John_Opita_Jr._(1797).jpg)
 - https://en.wikipedia.org/wiki/Gemma_Smart_MF_O_F_Water.jpg
- Slajd 8: Preuzeto iz:
 - Anne Higonnet, *Unsettled Visions: Images of Transient Experience in Nineteenth-Century Europe*, c. u: Norma Hanks, Mary D. Gorman, *The expanding discourse: feminism and art history*, Oxford: Westview Press, 1992., str. 171–174.
- Slajd 9: Preuzeto s mrežne stranice:
 - https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Music_Room_-_The_Times
 - <https://www.etsy.com/artwork/item/241464646-Isabella-Henry-net-dns-madras-1894>
 - https://en.wikipedia.org/wiki/File:Edward_Montagu_of_Cornwallis-1784.jpg
 - <https://www.etsy.com/listing/104599006-the-second-woman-found-dorcas-1867>
 - https://en.wikipedia.org/wiki/File:Marie_Bonaparteand_Sister_of_Love.jpg
 - <https://www.etsy.com/listing/104599006-the-second-woman-found-dorcas-1867>

- Slide 10: Preuzeto s mrežne stranice:
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis_Eliseeb_Vig%C3%A9-Lebrun_-_Marie-Annette_de_Lorraine-Habbourg,_seine_de_France_et_ses_enfants_-_Google_Art_Project.jpg
 - <https://www.wikiart.org/en/jean-pierre-knauff/venus-con-lesca-helen-to-hair-parte-1790>
- Slide 11: Preuzeto s mrežne stranice:
 - http://clara.musea.org/index.php?entry_detail&entry_id=606
 - https://en.wikipedia.org/wiki/The_Rose_bonheur_horse_fair_1835_55.jpg
- Slide 12: Preuzeto s mrežne stranice:
 - https://en.wikipedia.org/wiki/The_Roll_Call_Wmada/TheRoll-call.JPG
- Slide 13: Preuzeto s mrežne stranice:
 - <https://atlanticproject.com/articles/the-variant-young-woman-knitting/>
 - <https://www.ada.org.uk/children/object-the-tee-32020>
- Slide 14: Preuzeto s mrežne stranice:
 - https://artandabout.google.com/art-the-rodolfo-WAF_014/DistfaV30-us
 - <https://www.wikiart.org/en/Elise-Adolphe-Bougasson/Chap-1161>
- Slide 15: Preuzeto s mrežne stranice:
 - <https://www.wikiart.org/en/the-variant-young-woman-and-child-on-the-balcony>
 - <https://www.wikiart.org/en/very-variant-coffee-and-child-1808>
- Slide 16: Preuzeto s mrežne stranice:
 - [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wilhelm-Adolph_Bougasson_\(1825-1895\)_-_Charity_\(1878\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wilhelm-Adolph_Bougasson_(1825-1895)_-_Charity_(1878).jpg)
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Auguste_Rouxin_-_Maternity_-_Google_Art_Project.jpg
- Slide 17: Preuzeto s mrežne stranice:
 - <https://www.wikiart.org/en/alphonse-mucha/the-sadness-1886>
 - <https://www.wikiart.org/en/alphonse-mucha/job-1896>
 - <https://www.wikiart.org/en/alphonse-mucha/spring-of-1899>
- Slide 18: Preuzeto s mrežne stranice:
 - https://en.wikipedia.org/wiki/File:Gustave_Morris_-_The_Appeal_of_-_Google_Art_Project.jpg
 - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Selma_-_Carrying_the_Head_of_John_the_Baptist_on_a_Platter_by_Gustave_Morris.jpg

8.6. Lista za procjenu individualnog rada

U tablicu unesite svoje ime i imena ostalih članova skupine. Zatim ocjenama od 1 do 5 ocijenite elemente rada svakog člana skupine.

1 = nedovoljan, 2 = dovoljan, 3 = dobar, 4 = vrlo dobar, 5 = odličan.

IME I PREZIME UČENIKA:					
Samostalnost u radu					
Kolegijalnost i suradnja					
Angažiranost u radu					
Odgovornost u radu					
Rezultat rada					

8.7. List za evaluaciju projekta

List za evaluaciju projekta

1. Slažete li se s tvrdnjama? Označite sljedeće tvrdnje s brojevima od 1 do 5.

1= uopće se ne slažem

2 = uglavnom se ne slažem

3 = niti se slažem niti se ne slažem

4 = uglavnom se slažem

5 = u potpunosti se slažem

a) Raznovrsnost nastavnih metoda kakvu nudi projektna nastava je prikladna i potrebna u srednjoškolskoj nastavi.	
b) Projektna nastava je dobro isplanirana i strukturirana.	
c) Projektna nastava je metodički dobro osmišljena.	
d) Odabrane teme su relevantne za razumijevanje umjetnosti 19. stoljeća.	
e) Izvedena projektna nastava pozitivno utječe na razvoj društvenih kompetencija učenika.	
f) Projektna nastava učenicima približava i olakšava razumijevanje gradiva.	

2. Što Vam se posebno **svida/ne svida** kod projektne nastave?

3. Što smatrate prednostima projektne nastave?

4. Što smatrate nedostacima projektne nastave?

5. Imate li kakvih dodatnih primjedbi, pohvala, komentara ili prijedloga?

9. Sažetak/Summary

This diploma thesis provides a proposal for secondary-school project-based learning with the focus on the students researching the 19th century art movements. The proposed project includes several stages – independent research by students and classroom teaching, followed by teaching outside the classroom and project presentation at the final stage. The emphasis is placed on independent student research of selected topics to enhance various skills, such as understanding and handling information and critical thinking. The students are encouraged to active participation in the teaching process. To this end, project-based learning has been selected as the most appropriate teaching strategy because of the great diversity of teaching methods it includes, responding thus to all modern teaching requirements.

Key words: interdisciplinarity, 19th century art movements, project-based learning, secondary school subject *Visual Arts*

10. Literatura

1. James Ayres, *The artist's craft: a history of tools, techniques and materials*, London: Guild Publishing, Phaidon Press Lim., 1985.
2. Ljubo Babić, *Umjetnost kod Hrvata u XIX. stoljeću*, Zagreb: Matica hrvatska, 1934.
3. Philip Ball, *Bright Earth. Art and the Invention of Color*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002.
4. John Barnicoat, *A concise history of posters*, London: Thames & Hudson, 1972.
5. Walter Benjamin, *Paris: Capital of the Nineteenth Century*, Perspecta, Vol. 12, 1969., str. 163.–172.
6. Silvestra Bietoletti, *Neoclassicism & Romanticism: 1770–1840*, New York: Sterling Pub., 2009.
7. Jean Bouret, *The Barbizon School and 19th Century French Landscape Painting*, 1973.
8. Richard Brettell, *The Art of Paul Gauguin*, Washington: National Gallery of Art, 1988.
9. Jean Carpentier, François Lebrun, *Povijest Francuske*, Zagreb: Barbat, 1999. g.
10. Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, London: Thames and Hudson, 1990.
11. Eric Chaline, *50 izuma koji su promijenili povijest*, Zagreb: Školska knjiga, 2015.
12. Enrico Cravetto (gl.ur.), *Povijest 12: Kolonijalizam i građanske revolucije*, Zagreb: Europapress holding, 2008.
13. Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion. Romantic versus Classic Art*, New York: Harper and Row, 1986.
14. Enrico Cravetto (gl.ur.), *Povijest 14: Industrijalizacija i nacionalne revolucije (1848.-1871.)*, Zagreb: Europapress holding, 2008
15. Frano Dulibić, *Povijest karikature u Hrvatskoj do 1940. godine*, Zagreb: Leykam international, 2009.
16. Stephen F. Eisenman, »The Rhetoric of Realism: Courbet and the Origins of the Avant-Garde«, u: Stephen F. Eisenman: *Nineteenth Century Art: A Critical History*, London; Thames and Hudson, 1994., str. 206.–224.
17. Michelle Facos, »Photography as Fact and Fine Art«, u: Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York & London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2011.
18. Stephen Farthing, *Art: The Whole Story*, London: Thames and Hudson, 2010.
19. Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, Zagreb: Naprijed, 1995.
20. Tamar Garb, »Renoir and the Natural Woman«, u: Oxford Art Journal, 1985., str. 3.–15.

21. Robert Justin Goldstein, *Censorship of Political Caricature in Nineteenth-century France*, Kent, Ohio: Kent State University Press, 1989.
22. Ernst H. Gombrich, *Povijest umjetnosti*, Zagreb: Golden marketing, 1999
23. Arnold Hauser, »Društvo kao produkt umjetnosti«, u: Arnold Hauser, *Sociologija umjetnosti: Knjiga prva*, Zagreb: Školska knjiga, 1986.
24. Arnold Hauser, »Uloga umjetnika u životu društva«, u: Arnold Hauser, *Sociologija umjetnosti: Knjiga prva*, Zagreb: Školska knjiga, 1986., str. 176.–241.
25. Anne Higonnet, »Secluded Vision: Images of Feminine Experience in Nineteenth-Century Europe«, u: Norma Broude, Mary D. Garrard, *The expanding discourse: feminism and art history*, Oxford: Westview Press, 1992., str. 171.–187.
26. Stephanie Hodgson-Wright, »Early Feminism«, u: Sarah Gamble, *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, London and New York : Routledge, 2001., str. 3-15.
27. Werner Hofmann, »The divided century«, u: Werner Hofmann, *Art in the nineteenth century*, London: Faber and Faber, 1961., str. 403.–413.
28. Werner Hofmann, »The Inner Compulsion«, u: Werner Hofmann, *Art in the nineteenth century*, London: Faber and Faber, 1961., str. 89.–132.
29. Hugh Honour, »Artist's Life«, u: Hugh Honour, *Romanticism*, London: Penguin Books, 1981., str. 245.-276.
30. Dolores Ivanuša, »Palača baruna Ljudevita Vranyczanyja-Dobrinovića u Zagrebu«, u: Igor Zidić, *Moderna galerija: povijest palače,ustanove,obnove*, Zagreb: Moderna galerija, 2005., str.67.–95.
31. Horst Woldemar Janson, *Jansonova povijest umjetnosti: zapadna tradicija*. Varaždin: Stanek, 2008.
32. Alexander Katlan, *The American Artist's Tools and Materials for On-site Oil Sketching*, u: *Journal of the American Institute for Conservation* 1999, Vol.38, br. 1, str. 21–32, <http://cool.conservation-us.org/coolaic/jaic/articles/jaic38-01-003.html>
33. Mira Kolar-Dimitrijević, Elizabeta Wagner, »Izidor Kršnjavi i povijesne slike u zagrebačkoj Zlatnoj dvorani u Opatičkoj 10«, u: Davorka Obradović (ur.), *Godišnjak Gradskog muzeja Sisak 10*, 2010., str. 273.–314.
34. Željko Kovačić, »Novo u starome«, u: Igor Zidić, *Moderna galerija: povijest palače,ustanove,obnove*, Zagreb: Moderna galerija, 2005, str.159.–179.
35. Vera Kružić Uchytel, *Vlaho Bukovac: Život i djelo*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, 2005
36. Udo Kultermann, *Povijest povijesti umjetnosti*, Zagreb: Kontura, Institut za povijest umjetnosti, 2002.

37. Henri Loyrette, Sebastien Allard, Laurence des Cars, *Nineteenth century French art: from Romanticism to Impressionism, Post-Impressionism and Art Nouveau*, Paris: Flammarion, 2007.
38. Edward Lucie-Smith, *Symbolist art*, London: Thames and Hudson, 1988.
39. Brian Lukacher, »Nature Historicized: Constable, Turner and Romantic Landscape Painting«, u: Stephen F. Eisenman, *Nineteenth Century Art: A Critical History*, London; Thames and Hudson, 1994., str.
40. Željko Marčiuš, »Posljednjih dvadeset godina Moderne galerije«, u: Igor Zidić, *Moderna galerija: povijest palače, ustanove, obnove*, Zagreb: Moderna galerija, 2005., str.127.–156.
41. Olga Maruševski, *Iso Kršnjavi: kultura i politika na zidovima palače u Opatičkoj 10*, Zagreb: Hrvatski institut za povijest, 2002.
42. Olga Maruševski, *Iso Kršnjavi kao graditelj: izgradnja i obnova obrazovnih, kulturnih i umjetničkih spomenika u Hrvatskoj*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2009.
43. Milan Matijević, Diana Radovanović: *Nastava usmjerena na učenika: Prinosi razvoju metodika nastavnih predmeta u srednjim školama*. Zagreb, 2011., Školske novine
44. Ian McNeil, *An Encyclopaedia of the History of Technology*, London, New York: Routhledge, 1990.
45. Charles Moraze, *Devetnaesto stoljeće: Opći uvod. Knjiga 1: Znanstvena i industrijska revolucija*, Zagreb: Naprijed, 1976.,
46. Wolfgang Mattes: *Nastavne metode: 75 kompaktnih pregleda za nastavnike i učenike*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2007.
47. Lynn Nead, *The Magdalen in Modern Times: The Mythology of the Fallen Woman in Pre-Raphaelite Painting*, u: *Oxford Art Journal*, Vol. 7, br. 1, 1984., str. .26.–37.
48. Geraldine Pelles, »The Image of the Artist«, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 21, br. 2, 1962 ., str. 119.–137.
49. Griselda Pollock, »Modernity and the Spaces of Femininity«, u: Norma Broude, Mary D. Garrard, *The expanding discourse: feminism and art history*, Oxford: Westview Press, 1992., str. 245.–268.
50. Valerie Sanders, »First Wave Feminism«, u: Sarah Gamble, *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, London and New York : Routledge, 2001., str. 16.–28.
51. Alexander Sturgis, *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, London: Yale University Press, 2006.,
52. Ewald Tehart. *Metode poučavanja i učenja. Uvod u probleme metodičke organizacije poučavanja i učenja*, Zagreb: Educa, 2001.

53. Jan Thompson, »The Role of Woman in the Iconography of Art Nouveau«, u: *Art Journal*, vol. 31, br. 2, 1971., str. 158.–167.
54. Jelena Uskoković, »Prvih osamdeset godina Moderne galerije u Zagrebu«, u: Igor Zidić, *Moderna galerija: povijest palače, ustanove, obnove*, Zagreb: Moderna galerija, 2005., str. 97.–125.
55. Igor Zidić, »Moderna galerija hrvatske umjetnosti«, u: Igor Zidić, *Moderna galerija: povijest palače, ustanove, obnove*, Zagreb: Moderna galerija, 2005., str. 7–63.
56. Wolfgang M. Zucker, »The Artist as a Rebel«, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 27, br. 4, 1969., str. 389.–397.

Internetski izvori

57. Malcolm Daniel, *The Daguerreian Age in France: 1839–55*,
https://www.metmuseum.org/toah/hd/fdag/hd_fdag.htm
58. Malcolm Daniel, *Daguerre (1787–1851) and the Invention of Photography*,
https://www.metmuseum.org/toah/hd/dagu/hd_dagu.htm
59. Hrvoje Dečak, »Postao i »mađaron« radi boljitka Hrvatske!«, *Kolo* 5, 2013.
<http://www.matica.hr/kolo/401/postao-i-maaron-radi-boljitka-hrvatske-22927/>
60. Nancy Demerdash: *Orientalism*
<https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/intro-becoming-modern/mod/a/orientalism>
61. Bob Duggan, *How Photography Changed Painting (and Vice Versa)*,
<https://bigthink.com/Picture-This/how-photography-changed-painting-and-vice-versa>
62. Camille Gajewski, *A Brief History of Women in Art*,
<https://www.khanacademy.org/humanities/art-history-basics/tools-understanding-art/a/a-brief-history-of-women-in-art>
63. Kristen M. Harkness, *William Morris and Philip Webb, Red House*,
<https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/victorian-art-architecture/pre-raphaelites/a/william-morris-and-philip-webb-red-house>
64. Colta Ives, *Japonisme*, https://www.metmuseum.org/toah/hd/jpon/hd_jpon.htm
65. Colta Ives, *The Print in the Nineteenth Century*,
https://www.metmuseum.org/toah/hd/prnt2/hd_prnt2.htm
66. Robert Jones, *Caricature*, <https://www.encyclopedia.com/literature-and-arts/art-and-architecture/art-general/caricature>

67. Olga Maruševski, Višnja Flego, »Iso Kršnjavi«, u: *Hrvatski biografski leksikon*,
<http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=10657>
68. Philip McCouat, *Early influences of photography on art*, <http://www.artinsociety.com/early-influences-of-photography.html>
69. Jennifer Meagher: *Orientalism in Nineteenth-Century Art*,
https://www.metmuseum.org/toah/hd/euor/hd_euor.htm
70. Nicole Myers, *Symbolism*, https://www.metmuseum.org/toah/hd/symb/hd_symb.htm
71. Nicole Myers, *Women Artists in Nineteenth-Century France*,
https://www.metmuseum.org/toah/hd/19wa/hd_19wa.htm
72. Alice J. Walkiewicz, *Gender in Nineteenth-Century Art*,
<http://arthistoryteachingresources.org/lessons/gender-in-nineteenth-century-art/>
73. Jeanne S. M. Willette, *Realism and the Role of the Realist Artist*,
<http://arthistoryunstuffed.com/role-realist-artist/>
74. Jeanne Willette, *The Pre-Raphaelite Brotherhood*, <http://arthistoryunstuffed.com/pre-raphaelite-brotherhood/>
75. *Academic Art*, <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/academic-art.htm>
76. *Art Quotes*, <http://www.art-quotes.com>
77. *British artists' suppliers, 1650-1950*,
<https://www.npg.org.uk/research/programmes/directory-of-suppliers/w.php>
78. *Caricature Art*, <http://www.visual-arts-cork.com/caricature-art.htm>
79. *ColourLex* <https://colourlex.com>
80. *Comic Art: The Paris Salon in Caricature*, http://www.getty.edu/art/exhibitions/comic_art/
81. *Encyclopaedia Britannica* <https://www.britannica.com/>
82. *French Academy of Fine Arts*, <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/french-academy.htm>
83. *Gustave Moreau*, <http://www.theartstory.org/artist-moreau-gustave.htm>
84. *History of museums*, <https://www.britannica.com/topic/history-of-museums-398827>
85. *History of Poster Art*, <http://www.visual-arts-cork.com/poster-art-history.htm#reproductions>
86. *Honoré Daumier*, <http://www.theartstory.org/artist-daumier-honore-artworks.htm>
87. *Hrvatska enciklopedija* <http://www.enciklopedija.hr>
88. *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/>
89. *Introduction to the Industrial Revolution*
<http://webs.bcp.org/sites/vcleary/ModernWorldHistoryTextbook/IndustrialRevolution/Introduction.html>

90. Japonism, <http://www.theartstory.org/movement-japonism.htm>
91. Litography <http://www.visual-arts-cork.com/printmaking/lithography.htm>
92. *Modern History Sourcebook: Olympe de Gouge: Declaration of the Rights of Women, 1791*,
<https://sourcebooks.fordham.edu/mod/1791degouge1.asp>
93. Musée du Luxembourg, One museum, one history <https://en.museeduluxembourg.fr/museum>
94. Muzej Mimara: Zgrada muzeja, <http://www.mimara.hr/Muzej/Zgrada%20muzeja>
95. Muzej za umjetnost i obrt: O muzeju, <https://www.muio.hr/about/>
96. Nazarenes, <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/nazarenes.htm>
97. Paris Salon, <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/salon-paris.htm>
98. *Political Protest – Nineteenth Century* <http://science.jrank.org/pages/10888/Protest-Political-Nineteenth-Century.html>
99. *Realism*, http://www.theartstory.org/movement-realism-artworks.htm#pnt_10
100. *Realism in Art (19th & 20th Century)*, <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/realism.htm>
101. *Symbolism*, <http://www.theartstory.org/movement-symbolism.htm>
102. *The Aesthetic Movement*, <http://www.theartstory.org/movement-aesthetic-art.htm>
103. *The Communist Manifesto*, <https://www.britannica.com/topic/The-Communist-Manifesto>
104. *The Pre-Raphaelite Movement* <http://www.theartstory.org/movement-pre-raphaelites.htm>
105. *Tonalism*, <http://www.theartstory.org/movement-tonalism.htm>
106. *Turning Points in History – Industrial Revolution*,
<https://www.youtube.com/watch?v=3Efq-aNBkvc>